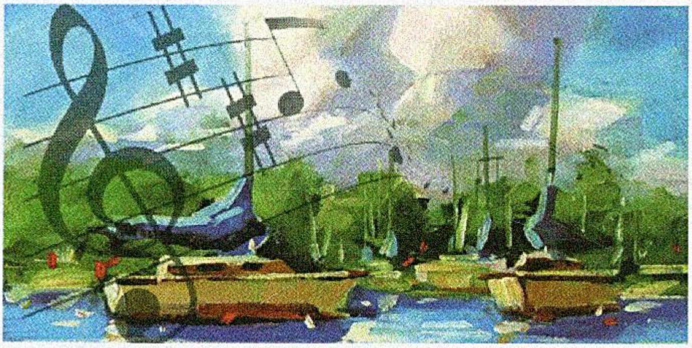
معجم

مصطلحات الفنون



الفنون المرئية

- التشكيلية
- التعبيرية
- التطبيقية

الفنون غير المرئية

- الأدب والشعر
- الموسيقى
- المسرح والأوبرا
- الغناء
- فن الطهي
- الالقاء والخطابة

الجزء الأول

د. صلاح الدين أبو عياش

معجم

مصطلحات الفنون

أول معجم شامل في كل مصطلحات الفنون المتداولة وتعريفاتها

الجزء الأول

الفنون المرئية

- التشكيلية
- التعبيرية
- التطبيقية

الفنون غير المرئية

- الأدب والشعر
- الموسيقى
- المسرح
- الأوبرا
- الغناء
- فن الطهي
- الإلقاء والخطابة

تأليف

د. صلاح الدين ابو عياش

دار أسامة للنشر والتوزيع
الأردن - عمان

نبلاء ناشرون وموزعون
الأردن - عمان

الناشر

دار أسامة للنشر و التوزيع

الأردن – عمان

- **هاتف :** 5658252 – 009626/5658253
- **فاكس :** 009626/ 5658254
- **العنوان: العبدلي- مقابل البنك العربي**

ص. ب : 141781

Email: **darosama@orange.jo**

www.darosama.net

نبلاء ناشرون وموزعون

الأردن – عمان- العبدلي

تليفاكس: 009626/5664082

الطبعة الأولى

2015م

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2014 /6 /2935)

703 أبو عياش، صلاح الدين

معجم الفنون/صلاح الدين أبو عياش.- عمان: دار أسامة للنشر، 2014.

( ) ص .

ر.أ :(2014/6/2935).

الواصفات: /الفنون//القواميس/

ISPN: 978-9957-22-604-6

المقدمة:

الفن: هو ما يخرجه الإنسان من عالم الخيال إلى عالم الحس ليحدث في النفس إعجاباً أو تأثيراً بالجمال، فهو ثمرات الخيال والذوق والمهارة، وقد يتصل بمهارة مكتسبة، ويعتبر الفن حقاً كل عمل يعبّر عن الجمال أكثر مما يعبر عن غاية نفعية، وقد استخدم الإنسان لغة الفنون لترجمة التعابير التي ترد في ذاته الجوهرية وليس تعبيراً عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام.

فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر، لكن لا نستطيع أن نصف كل هؤلاء الناس بفنانين إلا الذين يتميزون عن غيرهم بالقدرة الإبداعية الهائلة، فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة جمالية.

والفن إن جاز التعبير شيء هلامي متغير يرجع إلى وجهات النظر أحياناً وللثقافة أحياناً وللعصور أحياناً، ويمكننا الاعتماد على تصنيف "ايتيان سوريو" الذي قسّم الفنون إلى سبعة فنون عامة تحوي كل منها مجموعة متدرّجة من الفنون ضمن مسميات متنوّعة ليقدّم لنا الفنون السبعة كونه التصنيف الأكثر شمولاً وتداولاً، وتتقسم الفنون المرئية إلى:

- فنون تشكيلية وتشمل: الرسم، التصوير الزيتي، التصوير الجداري، الفسيفساء/ الموزاييك، النحت، التصوير الضوئي، الطبعات الفنية، التصميم، فن الكتابة بالخط، العمارة، فنون الوسائط المتعددة، فن التجميع/ كولاج، فن التركيب، فن الفيديو، فنون الكمبيوتر.
- الفنون التعبيرية وتشمل: فن الأداء الحي، فن الحركات الإيحائية، الرقص، التمثيل، الإلقاء....
- الفنون التطبيقية وتشمل: التصميم الداخلي، تصميم الأزياء، الحياكة والتطريز، الزخرفة، صناعة السجاد، ديكور، صناعة الأثاث، صناعة الزجاج المعشّق، صناعة الحُلي والمجوهرات، الخزف...

وتشمل الفنون غير المرئية: الشعر، الأدب، الموسيقى، المسرح، الأوبرا، الغناء، فن الطهي، الإلقاء والخطابة...

يرتبط الفن ارتباطاً وثيقاً بالتقدم الاجتماعي وبالعقل الإنساني الذي كلما تقدم باتساع معرفته، تأثر نتاجه بنفس هذا التقدم والاتساع، ومن هنا كان الارتباط للفن بالحضارات إذ إنه يمثل مختلف قيمها ورقيها الفكري والتعبيري، وبالتالي أصبح لكل حضارة فنها الذي يحمل سماتها المميزة، لذلك لا يمكن فهم وإدراك الفن بعيداً عن إطاره الاجتماعي وبيئته الزمانية، وانطلاقاً من ارتباط الفن بالحضارات يتم تقسيم تاريخ الفن وفقاً لحقبات تطورها إجمالاً، حيث إن التطور الإنساني لا يخضع للتقويم الدقيق وإنما لمراحل إنجازاته وتأثيرها على المجتمع.

ومن هنا دعت الحاجة إلى أن نضع معجم "الفنون" بين أيدي دار سينا، وقد جمعنا فيه العديد من مصطلحات الفنون مع نبذة مختصرة عن تاريخها ومميزاتها، ولضيق المجال هنا بعديد المصطلحات الفنية ارتأينا أن نفرد معجماً للفنون المعمارية ومعجماً للفنون الأدبية، مستندين بجمع تلك المصطلحات وشروحها على العديد من الدراسات والبحوث القيّمة التي أعدّها باحثون عرب ومختصين، إضافة إلى عدد من المواقع الإلكترونية المختصة في هذا المجال والمتميزة بمصداقيتها، وقد نظمت هذه المصطلحات بشكل يناسب احتياج جميع المختصين وغيرهم من ذوي العلاقة، آملين أن يكون لهم عوناً على الإلمام بأنواع الفنون وما كانت عليه وما وصلت إليه من تطور وإبداع ليتمكنوا من مواكبة وتاثر تقدم الفنون بالوجه الأمثل".

حرف الألف

الإبداعية في الفنون التشكيلية:

عملت الحركة الاتباعية على تقييد الحرية الفردية في العمل الفني وأثر الخيال الشخصي، لذا اتجه الفنان الإبداعي، رداً على تلك الحركة، إلى التعبير عن ذاته ومشاعره الخاصة وعالمه الباطن، وقد ظهرت هذه النزعة في أقوال الإبداعيين، وبرزت في أعمالهم، فالفن عند دولاكروا E. Delacroix "نشوة منظمة"، والتصوير عند كونستبل J. Constable "مرادف للشعور"، أما المصور الألماني فريدريخ C.D.Friedrich(1774-1840)، فيذكر، أن على الفنان ألا يصور ما يراه خارجه فحسب، وإنما ما يراه من داخله أيضاً، فإذا لم ير شيئاً من داخله، فالأجدر به أن يكف عن تصوير ما يراه خارجه، وإلا كانت لوحاته أشبه بتلك الستائر التي لا يتوقع أن يرى خلفها إلا أجسام المرضى أو جثث الموتى.

والعناصر التي غذّت الخيال الإبداعي تشكلت جميعها تقريباً منذ القرن السابع عشر، ففي الفنون التشكيلية من تصوير ونحت تهافتت الاتباعية وأصبحت المناهل الإغريقية اللاتينية مملّة، فالتجأ الفنان إلى المناخ الأنكلوسكسوني والجرماني المشبع بالتهاويل، وكان غويا Goya أول من فتح الطريق إلى الخيال الخرافي الواسع في نهاية القرن الثامن عشر.

وقد تأثر ظهور الإبداعية بعناصر القلق والدمار والحروب التي رافقت الثورة الفرنسية وحروب نابليون، وتأثر كذلك بمظاهر الفردية التي رافقت البرجوازية الاجتماعية، واقترنت الإبداعية، في تمردها على عقلانية عصر "التنوير" enlightenment بالحنين إلى روحانية العصور الوسطى وفروسيتها، وساد نوع من

الإحياء لفن العمارة القوطية سواء في إنكلترا أو ألمانيا أو فرنسا، وكان لشاتوبريان وهوغو في فرنسا، وسكوت W.Scott وشكسبير واللورد بايرون في إنكلترا، وغوته في ألمانيا، دور مهم في هذا الالتفات إلى القرون الوسطى التي وجد الإبداعيون في فروسيتها و"نورانية" مشاعرها وقوداً للخيال والعاطفة أوفر حرارة وحيوية من "نور" العقل الذي هام به فلاسفة القرن الثامن عشر، واقترنت الحركة الإبداعية أيضاً بالتطلع إلى الشرق الغريب الغامض المبطّن بالأسرار، فكان الحلم بالشرق من أبرز مميزات الأدباء والفنانين الإبداعيين، وقد قام بعضهم بزيارة المغرب العربي وبلاد تركيا وسوريا ومصر، وكان دولاكروا أكثر من ثبت دعائم الاستشراق الفني في أوروبا، ففي لوحته "نساء جزائريات" معالم إبداعية جديدة تتحكم في العمل الفني، إذ تتكشف في هذه اللوحة رغبة الفنان في الاستشراق وفي ارتياد معالم الشرق للكشف عن عادات خاصة كانت تشغل أذهان الأوروبيين، وكان دولاكروا قد اطلع على العادات العربية الإسلامية في أثناء زيارته للمغرب العربي، ومما لاشك فيه أن دولاكروا وأنغر Ingres قد بالغا في تصوير الحياة الداخلية في قصور المغرب، وتجاوزا الواقع، لكنهما كانا يسيران مع تخيلاتهما التي تفاعلت مع القصص المغالى فيها والمستمدة من أساطير ألف ليلة وليلة.

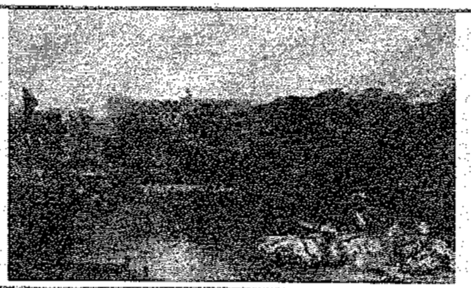
الإبداعية في التصوير:

تقوم الإبداعية في التصوير على غلبة الخيال على الواقع، والاعتماد على العاطفة الشخصية، والبحث عن الغموض والوساوس والتأمل المجنّح والاغترابية exoticism للوصول إلى عالم جديد غريب بتقاليده ومظاهر الحياة فيه، وتميل الإبداعية إلى الابتعاد عن الموضوعات التقليدية، وتهتم باللون اهتماماً خاصاً كما تهتم بالواقع، وإن كان هذا الواقع قبيحاً، وبإثارة العواطف القومية والوطنية، وبالمبالغة في تصوير المشاهد الدرامية، وقد أخذ الخيال في الإبداعية مكانه في ابتكار الأشكال الجديدة الغريبة، وأسهم الفكر الجديد إلى حد كبير في إطلاق حرية الفنان والأديب في اختيار طريق خاص للمعرفة والحس، وعُدّت الحساسية

وسيلة الفنان لمعرفة العالم معرفة فردية خاصة، وكان لهذا الاندفاع نحو العالم الفردي الخاص أكبر الأثر في تغلب الذات على الموضوع، وهو أول الطريق إلى الإبداعية من حيث هي فن حديث، ووجد الفنان لنفسه طريقة خاصة ينظر بها إلى الأشياء، فلم تكن الطبيعة له نموذجاً بل كانت إثارة، وهكذا ابتعدت الإبداعية عن الالتصاق بحقيقة الواقع، وسعت وراء عوامل بعيدة عن البيئة التقليدية، فنفذت إلى ما وراء أسرار الشرق وسلطت أضواءها على ظلام القرون الوسطى، وراح الفنان يبحث عن السراب ليجعل منه حقيقة.

تجلت الإبداعية في فرنسا في أعمال أوجين دولاكروا الذي تزعم الحركة الإبداعية بلا منازع زهاء أربعين عاماً، فقد امتزجت الإبداعية لديه بثقافة تقليدية عميقة، وتأثر بمؤلفات غوته وشكسبير وسكوت، فقد كان يتمتع بعاطفة جياشة وخيال خصب، كما كان من ناحية أخرى، صاحب ذهن صاف وحكمة ونظام واتزان، ويمكن أن يعد فنّه امتداداً لعصر الباروك ولاسيما لفن مايكل أنجلو Michelangelo وتينتورِتّو Tintoretto وروبنز Rubens، وكان دولاكروا في رسومه بالقلم أو الألوان المائية يطلق العنان لنشوته ودفق عاطفته، وكان خياله يميل إلى عالم الكوارث والمعارك والمذابح والحرائق، لذلك حفلت لوحاته بصور الجرحى والجثث التي يخيم عليها شؤم الأقدار، والأجسام الملتوية، والخيول الجامحة، والوحوش التي أريقت دماؤها، والأمهات الولهى، والأطفال الذين تدوسهم سنابك الخيل، وفي تعبيره عن الحركة الدرامية جعل لغة الألوان تؤدي دوراً أساسياً، فهي مادة هذه الحركة وقوامها، وليس مجرد صبغة إضافية لكسوة الأجسام، وقد استفاد دولاكروا في هذا الصدد من أسلوب كونستبل، فاستخدم الألوان استخداماً يقوم على الفصل بين درجاتها للحفاظ على حيويتها، ومن أشهر أعمال دولاكروا "الحرية قائدة للشعب" (1831) و"مذبحة سيو" (1823) و"موت ساردانابال" (1828)، وجاء تيودور جيريكو T.Gericault ليدعم بأعماله أسس الإبداعية، واعتمد في فنه على المبالغة في التعبير عن الحوادث مما دفعه إلى الإكثار من تصوير جثث الموتى والمجانين، واستطاع أن يجمع في فنه تأثيرات متضاربة: فقد تأثر

بمايكل أنجلو وغرو Gros وروبنز وكارافاجو Caravaggio وكونستبل ومورلاند Morland، ومن أهم لوحات جيريكو "طواف الميدوز" (قنديل البحر) (1817)، وهذه اللوحة التي تقف عند حيوان بحري هلامي يضيء في الليل تتجاوز أوضاع الحادثة المرسومة وملابساتها، وتكتسب قيمتها من كونها رمزاً للحالة الإنسانية بكل ما فيها من ألم وصراع بين اليأس والأمل.



جوزيف تورنر- مشهد قصر وندسور من نهر التايمز نحو سنة 1805- مجموعة بتوورث في سسكس.



أوجين دولاكروا- نساء جزائريات في دارهن- 1834- متحف اللوفر في باريس.



فرانشيسكو غويا- الإعدام في 3 أيار - 1808- متحف البرادو في مدريد.



فرانسوا رود- نحت بارز على قوس النصر- ساحة النجمة- باريس (1832 -1835).

كذلك قدمت الإبداعية في فرنسا أعمالاً رائعة في مجال آخر هو "المناظر الطبيعية" ولكنها تخلت هنا عن المكانة الأولى لألمانيا وإنكلترا في هذا المجال إذ كان المنهج الأكاديمي أقل تصلباً ومتانة.

واهتم الفنانون الإبداعيون في ألمانيا بالمناظر الطبيعية، وعبّروا بوساطتها عن مشاعرهم ورؤاهم ذات الطابع الخيالي الميتافيزيقي أو السريالي، وتبدو مثل هذه المشاعر في أعمال فيليب أوتّو رونغه (1777-1810) Ph.O.Runge ، وكسبار دافيد فريدريخ، وهذا الأخير قدّم للإبداعية شكلاً تصويرياً فريداً مستقلاً عن التقاليد المتبعة في رسم المناظر وترتبط أعماله بمشاهد الطبيعة، ووقع الأضواء والألوان الباهرة، وبزوغ القمر وغروب الشمس وامتداد البحر، والجبال المكسوة بالثلج، وغيرها من المشاهد الطبيعية التي تفرض نفسها بتأثيرها التعبيري النفساني ورمزيتها التصويرية وتعبر عن علاقة "الأنا" بالطبيعة.

وفي إنكلترا تجلت الإبداعية بمظاهر جديدة وبأشكال مختلفة لفتت انتباه الوسط الفني الأوروبي، ويعدّ كونستبل وجوزيف تورنر (1775- 1851) J. Turner من أبرز الفنانين الإبداعيين الإنكليز، فقد ارتبط عمله ارتباطاً مباشراً بالطبيعة العراء ليصور واقعها الحي النابض بأدق معالمها، وقد هوجمت أعماله في فرنسا من الاتباعيين الذين لم يجدوا فيها سوى تصوير لمشاهد ريفية تافهة، ومن أشهر أعماله: "حطام السفينة" (1805)، أما تورنر فيعد من أبرز ممثلي الرؤية الداخلية، وبفضل أعماله ذات الطابع الشاعري، وألوانه الشفافة، والحركة المنبعثة فيها من الجمود، استطاع أن يحدث انقلاباً في التصوير مهّد للتحولات الفنية التي شهدها القرن التاسع عشر بعد ذلك، وقد حافظ الفنانون الإبداعيون الإنكليز في تصويرهم الطبيعة على ملامحها الخارجية وأبقوا على ميزاتها الأساسية وعلى صفائها، مستخدمين الألوان المائية التي جعلوا منها فناً رفيعاً، لكن تورنر الذي ترك مجموعة كبيرة من الأعمال المائية الرائعة استطاع أن ينقل شفافية الألوان المائية إلى اللوحات الزيتية حيث تغيب الجزئيات ويتحول المشهد إلى كتلة لونية تبهر الناظر بأضوائها.

كما تمثلت الإبداعية في أسبانيا بأسلوب مختلف جداً بشخصية فرنشيسكو غويا الفريدة، ذات المخيلة الغريبة القادرة على تمثيل بشاعة الحرب ومآسيها وما يرافقها من آلام وشقاء، ولعله الفنان الأول الذي أدخل عنصر "البشاعة والتشويه" إلى الفن محاولاً تمثيل الخصائص المميزة، لا الجمال في مفهومه التقليدي،

لذلك لم يتناول غويا، في أعماله الفنية، الطبيعة كما رآها الفنانون الإنكليز والألمان، وإنما تناول الإنسان في أسلوب أقرب إلى التعبيرية، وقد اتبع تقنية جديدة تقوم على الضربات اللونية السريعة العفوية وتضاد الظل والنور، ومن أشهر لوحات غويا: "الإعدام في الثالث من أيار" (1808)، ومجموعته الرائعة "كوارث الحرب" (1810- 1814).

الإبداعية في النحت:

بعثت الإبداعية الحياة والحرارة حتى في التماثيل فبدا النحت أكثر تقبلاً للمبالغة في هذا الاتجاه في الحركة والإيقاع والتعبير، وقد تميز النحت الإبداعي بانتقائه موضوعات مستعارة من الأدب مثل تمثال "رولان الغاضب" للنحات يوهان دو سنيور Du Seigneur وهو أول نموذج نحتي إبداعي عرض في فرنسا عام 1831، ولكن، منذ عام 1835 أصبح أوغست بريو (1809-1879) A.Preault زعيم النحت الإبداعي بأسلوبه المفعم بالعاطفة والعنف، ويعدّ فرانسوا رود F.Rude (1784-1855) من أشهر ممثلي النحت الإبداعي، ولوحته "سفر المتطوعين" التي عرفت فيما بعد باسم المارسيّيز (1832- 1835) هي لوحة من النحت البارز على قوس النصر في باريس، وأنجزت بناءً على طلب الملك لويس فيليب، ومن أشهر أعمال رود: "عطارد" و"جان دارك" و"نابليون"، ومن النحاتين الإبداعيين كذلك أنطون باري A.L.Barye (1796-1875) وهو تلميذ النحات بوسيو Bosio (1768-1845) وغرو Gros (1771-1835)، على أن أوغست رودان A.Rodin (1840-1917) ما يزال يعد نموذجاً للنحت الإبداعي على الرغم من آفاقه الواسعة وتنوع أعماله، ومن أشهر أعماله "باب الجحيم" و"المفكر" و"القبلة" وتمثال "عصر البرونز" الذي أنجز عام 1876 وأحدث ضجة كبيرة في حينه، وتعد مجموعة تماثيل "برجوازيّو كاليه" (1889- متحف رودان) من روائعه الخالدة، وقد حرر رودان النحت من القواعد الأكاديمية والاتباعية مستمداً من النحت القوطي ونحت مايكل أنجلو وفيدياس أسلوباً يمتاز بالحركة الدرامية المعبّرة، وقد تأثر به كثير من النحاتين[1](•).

---

(1) وسام نويلاتي، الموسوعة العربية، المجلد الأول، ص 52، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

الإبداعية (في الموسيقى): Romanticism (in music)

أول من أطلق مصطلح الإبداعية على الإبداع الموسيقي المتميز هم الكتّاب والمفكرون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر، فقد أعطى جان بول ريختر (1763-1829) J.P.Richter ، وفريدريك شْليغل (1772-1829) Fr.Schlegel أهمية كبيرة للموسيقى في تحديد مفهوم الفن الإبداعي، فالموسيقى، تعبر عن النبضات المباشرة للحياة الإنسانية الداخلية المشحونة بصراعات متنوعة وعنيفة أحياناً ناجمة عن المشاعر الذاتية، وأعرب لودفيغ تيك (1773-1853) L.Tieck في أعمال له مختلفة مثل "آلام وبهجات موسيقية" عن وحدة الفنون، غير أن الموسيقى وحدها، كما يراها، هي التعبير الأسمى للروحانيات الإنسانية، وقد تأثر بهذه الأفكار كبار موسيقيي القرن التاسع عشر بدءاً من شومان Schumann حتى مالر Mahler أحد أعلام "ما بعد الإبداعية" Postromanticism، وقد أكد مفكرون آخرون أن على الفن أن يحطم الحقيقة، وأن الفنون التشخيصية Figurative arts والأدب والشعر تتجه نحو سمو الحقيقة والواقع إلا أن وسائلها محدودة وكان جدل عنيف بين الاتباعية والإبداعية يتمثل في تناقض غوته وشيلر Goethe-Schiller الذي أذكاه الأخوان شليغل، وكان غوته يتطلع إلى استخلاص حل لهذا التضاد بين الاتباعية والإبداعية في تمازج بينهما، وكان ينظر إلى موسيقى بتهوفن Beethoven بقلق واضطراب، وقد قال مرة باقتضاب: "الاتباعية هي العافية، والإبداعية هي المرض".

وبظهور الإبداعية بدأ عصر جديد في تاريخ الفكر الإنساني برزت آثاره في الفن والأدب والفلسفة والسياسة، ولم يكن في وسع أي شعب في أوروبا تجاهل هذا الحدث الجليل أو تجنبه، وكان أن بدأت الإبداعية بالشعر فالتصوير فالموسيقى التي عُدت من أقوى التعابير الفنية.

ويرى الكاتب والناقد الموسيقي ألفْرد أينشتاين (1880-1952) A.Enstein أن في الموسيقى الإبداعية نقائض كثيرة وكبيرة، منها: عدم اعتراف بعض الإبداعيين،

مثل برليوز Berlioz ، بالسالفين عدا أثنين منهم هما: غلوك Gluck وبتهوفن، ويرى كذلك أن استعراض البراعة الفنية في الأداء virtuosity يدل على أن هذه البراعة تتطلب اتصالاً جماهيرياً واسعاً في حين تنزع الإبداعية إلى الانطوائية الذاتية، ولقد اتصف فاغنر Wagner بفرديته وتركزه حول ذاته، وحرص فيردي Verdi على أن تكون جذور فنه نابعة من وطنه، ومع ذلك، فقد تألق الاثنان وبلغا قمة الإبداع في عالم الأوبرا، وكان مندلسون Mendelssohn رائداً في الوضوح والتناسق، يبغض الخلل الذي يعتري الانسجام harmony والانحراف عن القواعد بلا ضرورة، فكان إبداعياً في منحى اتباعي، في حين كان برليوز يمقت اتباع القواعد الصارمة المقيّدة، ومن أهم النقائض أيضاً في نظر أينشتاين، ولع الإبداعيين كافة بالقِدم والعصور القصيّة، في حين جاءت الإبداعية ثورة على القديم، ولاسيما سالفتها الاتباعية، وإلحاحاً على الشعور والانفعالات الإنسانية والقومية.

في الفكر الموسيقي الإبداعي الألماني عنصران مهمان هما: الأدبي- الموسيقي، والجمالي- الفلسفي، ويمثل هوفمان (1776-1822) E.T.Hoffmann العنصر الأول وهو يُعد الناقد والملهم الأول في الإبداعية الموسيقية، في حين تعود أولى البصمات إلى شوبارت (1739-1791) Ch.F.D.Schubart في كتاباته حول العنصر الجمالي الفلسفي التي نشرت عام 1806 بعد وفاته، وهوفمان، وهو الشاعر والكاتب والمصور والمؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا، الذي أبدع "أقاصيص هوفمان" الشهيرة كان ينشر نقده الأدبي بالاسم المستعار " Kapellmeister Kreisler"، وقد ألهمت أقاصيص هوفمان هذه أوفنباخ J.Offenbach في مؤلفته التي تحمل كذلك اسم "أقاصيص هوفمان"، وكان هوفمان مصدر وحي لشومان في مؤلفته الموسيقية "Kreisleriana" وكان يصف بتهوفن بأنه ثوري لاذع ومتقلب في تعامله مع العالم الخارجي، ومغلق في دخيلته، ثم وصفه أيضاً بأنه "أب للإبداعية" وأشرك معه موزارت Mozart بهذا اللقب وذلك بسبب أعمال موزارت في القسم الأخير من عمله وفيها السمفونيات الأربع الأخيرة والفانتازيات، وقداس الموتى، وكان هوفمان يحاول أيضاً إيجاد الأسس الأولية للإبداعية في أعمال كل من

هايدن Haydn وغلوك وباخ J.S.Bach، وبصورة أقل عند هندل Handel الذي يعد "النموذج الباروكي" baroque style الحقيقي، وفي الواقع، فإن المشكلة عند هوفمان لم تكن في تعريف "الأسلوب الإبداعي" لدى تعريفه الأسلوب الباروكي أو الروكوكي Rococo، وإنما في التنقيب، في اللغة الموسيقية السابقة عند السلف، عن تلك السمات "التعبيرية" المميزة التي تعود إلى المضمون في العمل الموسيقي وليس إلى الصيغة أو الشكل form، ويرى الإبداعيون مثل هوفمان وزملائه أن الموسيقى هي لغة الطبيعة الأصيلة: فقد ولدت من الصوت الصادر عن الطبيعة الذي أعطى العالم معالم الحياة، وهذا المفهوم أساس في مذهب الإبداعية وساد كل القرن التاسع عشر حتى عتبة القرن العشرين، ويجعل هوفمان أيضاً السيادة المطلقة للموسيقى الآلية المتحررة من التلاحم الهجين مع الكلمة، ويؤكد أن هذه الموسيقى هي السرمدية في موضوعها وهي الأكثر إبداعية من سائر الفنون، وقد تأثر شومان بهذه الآراء وظهر ذلك في كتاباته النقدية والموسيقية، فكان من الأوائل الذين كشفوا عبقرية كل من شوبان Chopin، ومندلسون، وليست Liszt، وبرليوز، وبرامز Brahms الشاب وقتئذ، وكان يعني أن هؤلاء هم الذين ستلمع أسماؤهم في الإبداعية الموسيقية الأوروبية، ويُعد شومان علماً في تاريخ الإبداعية الموسيقية، وممثلاً لـ "ألمانيا الفتية" Young Germany مثلما عُد برليوز ممثل "فرنسا الشابة" الذي حملت سمفونيته "الخيالية" fantastic (عام 1830) برنامجاً أدبياً- موسيقياً متماثلاً مع أفكار هوفمان وشومان وغيرهما، ويصف هيغل G.F.Hegel (1770-1831) الموسيقى في كتاباته "دروس في الجماليات" قائلاً: "إن العمارة فن رمزي لأن مظهرها الخارجي لا ينسحب على ما في داخلها، ومع أن الموسيقى والتصوير والشعر هي فنون إبداعية، وأنها تصور المشاعر الروحية الإنسانية، فإن الموسيقى وحدها هي التي يمكنها التعبير عن السريرة الداخلية الخالصة التي تعطي نفسها منها وإليها، وهي لا تبدو ملموسة للعيان كالنحت والتصوير لأنها ترفض ذلك، فهي تتحرك في ذاتيتها سواء من الناحية الداخلية أو الخارجية"، وقد نتجت من هذا التعريف الهيغلي توابع كثيرة

للحركة الإبداعية مثل "الانطباعية" impressionism، و"الاتباعية الجديدة" ncoclassicism.

أثرت الثورة الفرنسية في تاريخ الحضارة الأوروبية وفي الصلة بين الفرد والمجتمع وتحرر الشخصية الإنسانية وسعيها إلى الحرية الكاملة، كانت موسيقى المنفعة أو المناسبات هي السائدة قبل الثورة، إذ كانت تؤلَّف بناء على طلب خاص أو من أجل مناسبة خاصة، ومع أن باخ، مثلاً، كان من أعظم الموسيقيين المبدعين في الحقبة الاتباعية، إلا أنه لم يكن أكثرهم استقلالاً أو تحرراً، ولا تعد مؤلفاته أعمالاً فنية حرة، فقد كتب معظمها لتلبية غرض ما، ومع أن مؤلفاته لآلة الكلافسان clavecin مثل "الكلافير المعدّل" the well- tempered clavier أو "ابتكارات" inventions كانت أعمالاً فنية حرة إلى حد ما، إلا أنها تختلف كلياً عن المعنى المقصود الذي ألّف فيه شوبان قطعه الموسيقية للبيانو مثل "الاستهلال" prelude، كان باخ يعد مؤلفاته تلك قطعاً موسيقية ترمي إلى غاية تعليمية أو ترفيهية، إذ كان يمارس التأليف لعصره ومن أجل النبلاء وجماعات المصلين وكان يتقاضى أجراً مقابل ذلك، ويوصف أغلب موسيقيي القرن الثامن عشر بهذه الظاهرة مثل هايدن وموزارت، وقد شذّ بتهوفن عنها، فبدلاً من أن يضع نفسه في خدمة الأرستقراطيين، جعل الأرستقراطية في خدمته، وبذلك كان أول من ابتدع مبدأ "الفن للفن"، إذ لم تكن مؤلفاته في "السوناتا" مثلاً أو لآلات منفردة قطعاً ترفيهية، بل كانت أمثلة فنية خالصة، كانت أعماله قدوة في الحركة الإبداعية التي غزت أوروبا في القرن التاسع عشر.

وللحركة الإبداعية في الفنون، ولاسيما الموسيقية منها، صفات خاصة، فقد ظهر فيها معنى جديد للطبيعة ومشاهدها، وبدا ذلك واضحاً في التصوير والموسيقى، فالفنان الإبداعي لا يُعنى بالتفاصيل الجزئية الموجودة في المشاهد الطبيعية كالصورة الضوئية (الفوتوغرافية) بل ما يعنيه هو إبراز عالمه العاطفي عن طريق رؤيته لتلك المشاهد، ويمكن تعرف ذلك بالعودة إلى أوراتوريو oratorio "الخَلْق" أو "الفصول" لهايدن، وأوبرا "القنّاص" لفيبر Weber، ففي عملي هايدن

تُسمع أصوات الحيوانات من صياح الديكة إلى زئير الأسود، وتفهم إيحاءات الشروق والغروب والأمطار والعواصف، بينما تبدو القدرة العالية لدى فيبر على التعبير عن روح الطبيعة وإظهار أجواء الغابات المظلمة في صور صوتية ويكون هذا الإبداع دليل عبقرية خاصة وإنجازاً استقى منه معظم الإبداعيين، والصفة الثانية التي ظهرت في الإبداعية الموسيقية، نتيجة المحاولات الشخصية، هي الحرية في استخدام "التنافرات الصوتية" dissonances في الانسجام التي أدّت إلى "التلوينية" chromatism الفاغنرية التي مهدت، بدورها، السبيل إلى "اللامقامية" atonality في القرن العشرين، وهكذا أصبح القلق والاضطراب الانسجامي يستقران في الأعماق النفسية مقابل الراحة والهدوء النغميين اللذين ارتكزت عليهما الاتباعية وغدت التنافرات لغة متفقاً عليها في عالم الأصوات، وكذلك في الألوان للتعبير عن الأحداث الذاتية لـ "الأنا" عند الناس، ثم إن الإبداعيين اكتشفوا في عالم السمفونية وموسيقى الآلات أشياء مخالفة لرؤى القرن السالف لهم، وتعد هذه صفة ثالثة للإبداعية في الموسيقى، كانت السوناتا أو السمفونية، بحسب التقليد الاتباعي، تبدأ بعرض اللحن الأساسي مباشرة، أما الإبداعيون، فيفضلون تقديمه بعد تمهيد، ليساعد المستمع على ولوج عالم الخيال، وكان مندلسون منفّذاً لمخطط بتهوفن في السمفونية، فهو يمثل اتجاهاً إبداعياً- اتباعياً، بعكس شوبرت Schubert الذي كان اتباعياً- إبداعياً، أما شومان فقد فاقت سمفونياته أعمال مندلسون في هذا المضمار حيوية ونضارة، كما ازدادت ابتعاداً عن الأنماط التقليدية.

وتختلف مظاهر الإبداعية عند برليوز عنها عند شومان أو مندلسون في النظرة إلى مادة العمل الفني، مع أنه كان من المعجبين ببتهوفن مثلهما، فسمفونيته "الخيالية" هي أكثر مؤلفاته حيوية وإثارة لأنها تنزع إلى تصوير موسيقي أودع فيه حبه وهواه لمحبوبته، وما يمتاز به برليوز، ممثلاً للحركة الإبداعية الفرنسية، هو جرأته في ترك المستمع مشدوهاً تحت تأثير التنافر الانسجامي في موسيقاه، أما ليست، مبدع "القصيد السمفوني" symphonic poem فإن موسيقاه الآلية وثيقة الصلة بالأدب إذ إنها ثمرة ثقافته الأدبية الواسعة، وكان برامز متمسكاً بقوميته،

شديد الحرص على اتباع أصول الموسيقى الألمانية كما وضعها أسلافه باخ وبتهوفن وشوبرت.

أما الصفة الرابعة فتتمثل بتطور الآلات الموسيقية المختلفة على نحو ملحوظ في العصر الإبداعي، فقد أصبح البيانو الآلة الموسيقية المفضلة لدى الموسيقيين من حيث التعبير عن الأحاسيس والمشاعر الشخصية الدفينة، وتألقت مكانته وعظم انبهار الجماهير به، ولم يفت انتباه أي مؤلف موسيقي إبداعي أن يكتب قطعاً موسيقية خاصة بهذه الآلة، سواء كانت بصورة منفردة solo أم مرافقة بمصاحبة بضعة آلات أخرى أم مع الأوركسترا الكاملة، وكان شوبان قمة في إيداع البيانو أشجانه ومشاعره الذاتية الحساسة، واستحوذت آلة الكمان أيضاً على اهتمام الموسيقيين، ولا عجب في ذلك إذ إنها عماد الأوركسترا السمفونية، وقد أدت العوامل السابقة إلى العناية بالبراعة والإبداع في الأداء الفني المنفرد soloist، وازداد التنافس حدة بين التعبير الشخصي والتألق الاستعراضي، فظهر عازفون مهرة مبدعون في العزف على البيانو مثل شوبان وليست، وفي العزف على الكمان مثل باغانيني Paganini وذلك إضافة إلى كونهم مؤلفين موسيقيين.

وكان الاعتناء بالألوان القومية من أبرز صفات الإبداعية، ففي بداية القرن الثامن عشر، لم تعترف أوروبا إلا بقوميتين موسيقيتين هما: الإيطالية والفرنسية، وفي منتصف القرن، تغيرت الحال وظهرت قومية موسيقية ثالثة هي الألمانية، وذلك بفضل أعمال كبار الموسيقيين الذي عاشوا في فيينا وبرلين والمدن الألمانية الأخرى الكبيرة، فكان هايدن أول من وضع أسس الموسيقى الألمانية لما لرباعياته quartets وسمفونياته من أهمية بالغة نالت شهرة في جميع أنحاء أوروبا، ثم كان موزارت فبتهوفن، وأصبح الثلاثة يمثلون الموسيقى الألمانية في كل مكان، ومع أن الموسيقى الإيطالية، ولاسيما الغنائية والأوبرالية منها، كانت في القرنين السابع عشر والثامن عشر بمنزلة موسيقى عالمية، فإنه لم يكن في أوروبا أي تعصب قومي ضدها، وقد انتشرت الأغنية الشعبية كذلك وأصبحت ذات أهمية كبيرة في موسيقى الإبداعيين مثل فيبر ومندلسون وشومان وبرامز، كما اعتمد شوبان الطابع القومي البولوني في

ألحانه، مع أنه عاش زهاء عقدين من الزمان في باريس، ولم تتأثر موسيقاه بالطابع الفرنسي الذي كان عالمياً آنذاك، وفي بداية العصر الإبداعي، استأثرت ألمانيا بالزعامة الموسيقية الآلية في أوروبا، وعندما اتخذت كل دولة أوروبية كياناً مستقلاً لها، ظهرت سمات قومية موسيقية خاصة في كل منها، وكانت إنكلترا آخر من اندفع متأثراً بالقومية الموسيقية، أما أمريكا، فلم يكن لديها أي موسيقى قومية أصيلة.

وقد بلغ فن الغناء في الحركة الإبداعية المثل الأعلى في وحدة التكامل بين النص والموسيقى على الرغم من اختلاف آراء بعض الكتّاب والمفكرين، وكان شوبرت أول الأعلام في عالم أغنية الليد lied، وكانت الأوبرا الألمانية قد خطت أولى خطواتها مع موزارت وبتهوفن ثم مع هوفمان، ولكنها ترسخت مع فيبر في أوبراه "القنّاص" (عام 1821) التي عُدّت الأوبرا الأولى في الحركة الإبداعية الألمانية، وابتدعت الأوبرا الإبداعية ما يسمى بالمشاهد الموسيقية الدرامية، فنقلت مهمة التعبير إلى الأوركسترا وازدادت أهمية الجانب السمفوني وتقلص دور الغناء فيها، ويبدو ذلك واضحاً في أعمال فاغنر الدرامية الموسيقية، إلا أن الأوبرا الإيطالية تشبثت بضرورة هيمنة الجانب الغنائي فيها ولو أنها مزجت في كثير من الأحيان بين المصاحبة السمفونية والخطوط الغنائية كما في بعض أعمال فيردي الأخيرة.

لقد أثرت الإبداعية في نظرة الموسيقيين إلى الأوبرا، على أي حال، وغدا لها مؤلفون مختصون، الأمر الذي لم يكن قائماً في العصر الاتباعي، إذ كان من المفترض أن يكون نتاج المؤلف الموسيقي آنذاك متنوعاً من موسيقى آلية وأوبرالية ودينية وغيرها، ومع الإبداعية بدا أن الاختصاص الموسيقي في التأليف للصيغ والأشكال الموسيقية أصبح مألوفاً وإن تطرق إلى صيغ أخرى مختلفة، فكان تشايكوفسكي Tchaikovsky مبدعاً في الباليه ballet، ولم يغامر فاغنر وفيردي في عالم السمفونية و"الحوارية" و(الكونشرتو) concerto ووقفشوبان نفسه للبيانو، ولم يخاطر برامز بالغوص في عالم الأوبرا.

وكانت الأوبريت operetta من نتاج الحركة الإبداعية أيضاً، وقد اتصفت بالخفة والمرح والسخرية من المجتمع التقليدي، وأصبح أوفنباخ Offenbach خير مبدع في هذا النوع الفني الذي أراد الحفاظ فيه على الأساليب الفرنسية القديمة الطروب[1].

آبي (مسرح-): Abbey Theatre

هو المسرح القومي لجمهورية ايرلندا، ويقع في دبلن، يُخرج مسرح آبي مسرحيات تمثل الحياة والثقافة في ايرلندا، ويُخرج كذلك مسرحيات من بلدانٍ أخرى، وللممثلين بمسرح آبي أسلوب متميز في التمثيل جعل المسرح مشهوراً.

قامت حركة ايرلندية في مجال الفن المسرحي في أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر الميلادي مستوعبة النهضة الأدبية الايرلندية، فقد أقام وليم بتلر ييتس، وإدوارد مارتين، وليدي جريجوري المسرح الأدبي الايرلندي في عام 1898م، التحقت بهم مجموعة ممثلين ايرلنديين عام 1902م بقيادة فرانك ووليم فاي، وقد أعارت آني هورنيمان المجموعة قاعة موسيقية قديمة عام 1904م، كان المبنى في شارع آبي بمدينة دبلن وهذا سبب تسميته مسرح آبي.

كانت أول مسرحية تم إخراجها بالمسرح الجديد هي مسرحية ييتس الشعرية على شواطئ بيل، تلتها مسرحيات أخرى في السنوات الأولى لقيام المسرح، منها مسرحية ليدي جريجوري نَشْر الأخبار (1904م)، ومسرحية ييتس ديدري (1906م)، ومسرحية ابن الغرب اللعوب (1907م)، وقد تضامن رواد المسرح مع الأفكار التي تعبر عن الحياة الايرلندية التي عبرت عنها بعض المسرحيات، كما أن تظاهرات قد وقعت في آبي حين أخرجت لأول مرة مسرحية ابن الغرب اللعوب.

أخذت مدرسة جديدة لكتّاب الفن المسرحي الايرلنديين ابتداءً من عام 1908م تكتب لمسرح آبي، كتب أولئك المؤلفون المسرحيون بواقعية عن الحياة

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 52، (بتصرف).

الايرلندية في عصرهم، وكان أشهر أولئك الكتاب شون أوكايسي الذي كتب مسرحيتي جونو والطاووس (1924م)، المحراث والنجوم (1926م)، ومن بين كتاب الفن المسرحي الآخرين بول فنست كارول، ودينيس جونستون، وبرينسلي ماكنمارا، وام. جيه. مولوي، وتي. سي. موراي، ولينوكس روبنسون، وجورج شيلز.

أخذت الحكومة الجديدة لايرلندا المستقلة حديثاً تدعم مسرح آبي مادياً عام 1922م، وأصبح المسرح القومي الايرلندي، التهمت النار مسرح آبي في عام 1951م فتحولت المجموعة إلى مبانٍ مؤقتة، بدأ العمل في مسرح آبي الجديد عام 1963م وافتتح عام 1966م، يحتوي المبنى الجديد على مسرح صغير آخر، سمِّي الطاووس، وقد تخصص في مسرحيات تقدم باللغة الايرلندية، أو مسرحيات للمشاهدين الصغار، ومن أوائل الكتّاب الحديثين الذين أخرجت مسرحياتهم على خشبة مسرح آبي بريندان بيهان، وبريان فريل، وتوماس ميرفي، وأدنا أوبراين، وفرانك أوكونور[1].

الإتباع (الكانون): Canon

قطعة موسيقية منتشرة في الأوساط الغربية يشترك في أداء لحنها شخصان أو أكثر، أو آلتان من آلات الموسيقى، يبدأ شخص واحد، أو آلة واحدة، في أداء اللحن، ثم يقلده الآخرون، ولكنهم يشتركون في أداء اللحن في أوقات مختلفة، متأخرين قليلاً عن البداية، وبذلك تتداخل الأصوات أو الموسيقى، وأبسط مثال للإتباع هو الأغاني المسماة بالأغاني الدورية، مثل أغنية ثلاثة فئران عمياء المشهورة في الثقافة الغربية، وتسمى الأغاني الدورية بالإتباعات الدائمة، لأنها تستمر طويلاً، والإتباع نوع من الألحان المزوجة، وهي من أصعب أنواع الألحان المزوجة تأليفاً، لأن صوت المغني أو لحن الآلة الموسيقية يمكنه أن يدخل في القطعة في أي لحظة أو عند أي ضربة إيقاع.

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة http://ency.kaccmb.com

يرجع تاريخ أقدم الإتباعات إلى القرن الثالث عشر الميلادي، ولعل أشهر من ألف الإتباع جوهان سيبستيان باخ الألماني الجنسية، وتوجد أروع إتّباعة لباخ في مقطوعاته الموسيقية المسماة منوعات جولد بيرج (1742م)، العروض الموسيقية (1747م) وغيرهما من مجموعة مؤلفاته[1].

الاتباعية (في العمارة والفنون): Classicism (In architecture and the arts)

يطلق مصطلح الاتباعية في الفنون والعمارة على ذلك المنحى المتميز الظاهر في التراث الأصيل من أعمال فنانين قدامى، وقد أصبح مرجعاً للأجيال اللاحقة تنهل منه وتنطلق من قواعده ومبادئه وموضوعاته، وبين تعريفات هذا المنحى القول إن الاتباعية في الفنون والعمارة هي الفن الذي يقوم على قواعد معينة، ويتصف بالتناسب والانسجام والخطوط المحددة للأشكال والنظام والتناظر والأصالة والموضوعات النبيلة ذات المكانة التقليدية والمرموقة فنياً واجتماعياً.

تتبع الاتباعية في الفنون التشكيلية والعمارة قواعد معينة، وتنطلق من النظام والترتيب والوضوح والتوازن، ومن الصرامة والأبهة، ومن الرغبة القوية في تجاوز الخاص وإبراز العام، ثم إنها تلح على موضوعات ذات صلة عميقة بالأساطير والدين والنزعة الأرستقراطية وتسعى إلى أن تقدم فناً متماسكاً يعبر عن القيم الخالدة مثل الحق والخير والجمال بمفهوماتها التقليدية، إلا أن الاتجاهات النقدية المعاصرة أخذت تميل إلى تحديد الاتباعية ضمن مفهومات معينة وإلى تعريفها التعريف الدقيق الذي يمنع تداخل هذا الاتجاه مع الفنون الأخرى، لهذا قيل: ولدت الاتباعية في اليونان، وورثها الرومان، وأحياها عصر النهضة، ثم بعثت في أوروبا في القرن الثامن عشر[2](•).

---

(1) المصدر السابق.

(2) وسام نويلاتي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 165، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) و(معجم الفنون الأدبية)، إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

الاتباعية (في الموسيقى): Classicism (in music)

للاتباعية في الموسيقى تفسيران متداخلان معنى وتعبيراً، والاتباعية أصلاً مصطلح عام لأسلوب منهجي كتبت موسيقاه في حقبة خلقت عصر الباروك Baroque وسبقت عصر الإبداعية romanticism، أي منذ الربع الثالث من القرن الثامن عشر حتى نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر، ويبدأ هذا العصر، الموصوف بالعصر الذهبي، مع هايدن Haydn، ويستمر مع موزارت، وينتهي مع بتهوفن Beethoven، ويعد الثلاثة من أساطين هذا العصر، في إطار الثقافة الموسيقية "الفيينوية" (نسبة إلى مدينة فيينا)، إضافة إلى بعض الموسيقيين الإيطاليين مثل بوكّريني Boccherini وكلمنتي Clementi وفيوتي Viotti وبعض الموسيقيين الفرنسيين مثل غريتري Gretry وميول Mehul، ويعد بعض النقاد عام 1760 فاصلاً بين الباروكية والاتباعية، ونقطة تحول في فن الموسيقى، ففي هذا العام، انتقل هذا الفن إلى بداية عهد هايدن ومدرسة مانهايم Mannheim الشهيرة بفرقتها الموسيقية المتكاملة- وقتئذ- وخطوات موزارت الموسيقية الأولى، وأعمال غلوك Gluck في الأوبرا، ووفاة كل من هندل Handel قبل عام، وباخ Bach قبل عشرة أعوام، فكان أن توافرت لروح التحديث آنذاك، معالم فنية جديدة ساعدت على إنشاء أسلوب حديث يناسب المطالب الروحية الخاصة بعصر جديد، وفي الموسيقى، كما في الأدب، أطلق مصطلح "الاتباعية" بعد "الإبداعية" التي كانت سبباً في ظهور الأولى، ويعد غوته Gothe، أثار هذان المصطلحان "الاتباعية" و"الإبداعية"، المتقابلان في الموسيقى، مشاعر الأدباء والفنانين ولاسيما الكتاب منهم.

تتميز الموسيقى الاتباعية من الموسيقى الشعبية الفولكلورية أو الخفيفة Light Music أو غيرها من الأشكال الموسيقية الأخرى، بالأناقة والتركيب والالتزام، فهي موسيقى غربية في أسلوب علمي جاد يكون هدفها الأعلى تحقيق بناء موسيقي تغلب فيه المهارة الفنية في الفكر والإحساس والصيغة والبناء والانسجام harmony والتعبير في السير اللحني في قوة وبساطة، واستخدام

الإيقاعات غير المعقدة، وفي التوازن والوضوح، وكل ذلك في بناء متكامل وتناسق متوافق، وفي الطرف المقابل تقع الإبداعية التي تؤكد التعبير الخاص عن الشعور والإحساس الإنساني الذاتي الذي هو هدف رئيس فيها، وقد وجدت هذه العناصر في الاتباعية تعبيرها الأسمى في موسيقى الآلات، وإن كانت قد ظهرت مفاهيم مماثلة سابقة في الأوبرا عند غلوك ثم مع موزارت وبتهوفن وكيروبيني Cherubini وسبونتيني Spontini.

واتخذت الاتباعية معنى آخر أيضاً غير مرتبط بالعصر الذي جاء فيه، وأصبحت تطلق على الأعمال الموسيقية الجادة التي استقرت مع الزمن دليل على جودتها وقيمتها الفنية المستمرة سواء أتت في الزمن الذي سبقها أم في العصور اللاحقة.

وقد سبقت الاتباعية أساليب فنية تعد جديدة على عصر الباروك، وقد أخذت هذه الأساليب بالظهور قبل منتصف القرن الثامن عشر، وكان الأسلوب المتعدد الأصوات "البوليفوني" Polyphony الذي ساد عصر الباروك، وبلغ أوجه في أعمال باخ وهندل، وقد مهد السبيل إلى ظهور اتجاهات فنية جديدة تتيح للطبقات الشعبية الوسطى، التي زادت أهميتها، الاستمتاع بالموسيقى بدلاً من حصرها في قصور الملوك والنبلاء، ولم تعد الجماهير تحرص على الفخامة في حياتها الأدبية والفنية والاجتماعية، بل أصبحت تقتنع بالبساطة والإقلال من التعقيد في التعبير، وإتباع أساليب أقل تكلفاً، وازدادت الرغبة أيضاً في الحصول على أشياء تتميز بالدقة والصقل، فلم يعد الموسيقيون مثل كوبران Couperin الفرنسي، وتيليمان Telemann الألماني، وسكارلاتي Scarlatti الإيطالي، يتقيدون بالتركيبات الصوتية الأفقية، كالقواعد "الطباقية" Counterpoint الصارمة للعصر الباروكي، بل تحرروا منها وأصبحت الخطوط اللحنية تعتمد التوافقات الصوتية العمودية "الانسجامية"، وأدخلوا عليها زخارف لحنية متنوعة في أسلوب منمق اتسم بالرشاقة في التعبير عرف باسم "الأسلوب المتأنق" style dude، وكما أسماه كارل فيليب إيمانويل باخ C.P.E.Bach أحد أبناء باخ الكبير بـ galanter stil بالألمانية،

أو "الروكوكو" rococo للتشابه بين هذين المصطلحين في التزيينات والزخارف التي تميزت بها بعض الفنون التشكيلية آنذاك، فكان هذا الأسلوب الجديد، وما فيه من سحر ورقة ورشاقة، همزة وصل بين الباروكية والاتباعية، ومرحلة تنظيمية انتقالية بين عهدين مختلفين، وهكذا، لم تكن الاتباعية اتجاهاً مفاجئاً، ولكنها اتخذت شكلها النهائي في العصر الذي سمي باسمها.

كان من خصائص العصر الاتباعي وبروز معالمه ما عرف في عالم الموسيقى بمذهب مدرسة فيينا، إذ كانت فيينا مركز الإشعاع الفني طيلة ذلك العصر، ولم يكن الأمر في النمسا، مقصوراً على دعم البلاط الإمبراطوري للفن والفنانين، فقد كانت هناك فرق موسيقية خاصة في قصور الأمراء والنبلاء وكبار الأثرياء، وكان الموسيقيون يعيشون داخل هذه القصور يكتبون موسيقاهم ويعزفونها تلبية لرغبة أصحابها، منهم: هايدن وموزارت وبتهوفن، وقد توافرت في تلك المرحلة عوامل عدة، مثل وفرة المواهب الموسيقية، وافتتان الطبقات العليا في المجتمع النمساوي بالموسيقى، وشدة التنافس بين الأمراء في مدى تفوق فرقهم الموسيقية الخاصة، واستخدامهم أشهر المؤلفين والعازفين وقادة الفرق الموسيقية لديهم، وكان ذلك مما ساعد على توطيد الحركة الموسيقية، ولاسيما الآلية منها، إضافة إلى تطوير صناعة الآلات الموسيقية، فحل البيانو Piano محل الأرغن Organ والكلافسان Clavecin أو harpsichord وأصبح الآلة المثلى من بين الآلات من ذوات لوحة الملامس Keyboard التي استقطبت الموسيقيين في كل مكان، وكذلك تطورت صناعة آلات النفخ الخشبية والنحاسية منها، وهكذا تركز اهتمام المؤلفين الموسيقيين، في العصر الاتباعي، ولاسيما في النمسا وألمانيا، على الموسيقى الآلية، فكانت السوناتا sonata، التي زحزحت الفوغة fugue عن عرشها التقليدي في العصر الباروكي، من أبرز الصيغ الموسيقية الآلية التي اتصفت الاتباعية بها مع ضروب أخرى مقترنة بها مثل: الحوارية "الكونشرتو" concerto، والسمفونية Symphony (وتعد سوناتا لفرقة موسيقية كبيرة)، وأصناف أخرى من موسيقى الحجرة Chamber music مثل: الثلاثية trio، والرباعية quartet (وهي من

أهمها)، والخماسية quintet وغيرها، إضافة إلى الافتتاحية overture، واللحن الرئيس theme وتنويعاته variations، وسادت هذه النماذج من الصيغ الموسيقية القرن التاسع عشر بأكمله، أما في إيطاليا، فكانت الموسيقى الغنائية، ولاسيما الأوبرا، مركز الاهتمام مما أدى إلى إغفال شأن الموسيقى الأوركسترالية، إذ لم يصادف الفن السمفوني فيها الاهتمام حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فرنسا عامة، وباريس خاصة، كان الاهتمام كبيراً بالأوبرا والباليه Ballet، وقد تميزت الحياة الموسيقية الفرنسية آنذاك بإيثارها المسرح، وبتخلفها في عالم الإبداع السمفوني حتى وقت متأخر من القرن التاسع عشر.

إضافة إلى مدرسة فيينا، كانت قد نشأت مدرسة موسيقية ألمانية في مدينة مانهايم، نحو منتصف القرن الثامن عشر، بزعامة شتاميتس J.Stamitz وكانت مدرسة مانهايم هذه بموسيقييها الألمان والبوهيميين، قد أسهمت بجهد كبير في تطوير الأداء الموسيقي الآلي، والارتقاء بمستوى الكتابة الأوركسترالية، وقد برزت في هذه المدرسة عدة صفات في مقدمتها الاعتماد على آلة الكمان violin في أداء الألحان الرئيسة في الأوركسترا، والتركيز على أسرة هذه الآلة من "الوتريات" Strings مجموعة رئيسة في الفرقة الموسيقية، وزيادة عددها على عدد آلات النفخ والإيقاع في الأوركسترا الواحدة، والتلوين الأدائي، مثل تبدل درجات شدة الصوت في الارتفاع والخفوت، والبطء والسرعة في الحركة، وتضمين السير اللحني بعض السكتات، والاستغناء عن طريقة استخدام "الباص المرقّم" figured bass التي كانت سائدة في عصر الباروك، وإتباع أسس التآلفات الانسجامية.

وهكذا، استطاع شتامتس أن يجعل من أوركسترا مانهايم أبرع الفرق الموسيقية في أوروبا، في ذلك العصر، أداءً وتعبيراً، وأن يسهم في تطوير الأسلوب الأوركسترالي السمفوني مع زملائه مثل ريختر (1709-1789) F.X.Richter وفيلتس (1730-1760) A.Filtz، وكانابيخ (1731-1798) Ch. Cannabich ، ولم يكن أساتذة مانهايم الوحيدين في تعبيد الطريق للموسيقى الأوركسترالية، فقد أسهم موسيقيون أوروبيون آخرون في عملية التطوير الموسيقي ومهدوا الطريق

لموسيقى الآلات ومنهم: ألبينوني (1671-1750) T.Albinoni الإيطالي، الذي جاء قبل نصف قرن تقريباً من هايدن، وألّف السمفونية من أربع حركات مستخدماً الأسلوب نفسه الذي جعل منه هايدن أساساً للعمل السمفوني، وكان سامارتيني (1701-1775) Sammartini الموسيقي الإيطالي الآخر، الذي جعل من مدينة ميلانو مركزاً مهماً لدراسة الموسيقى، خير ممهد لمدرسة فيينا، وهايدن، الذي كتب نحواً من ألفي عمل موسيقي، وتتلمذ له عدد كبير من الموسيقيين من جنسيات أوروبية مختلفة مثل: غلوك الفرنسي، ويوحنا كريستيان باخ أحد أبناء باخ الكبير الألماني، وموزارت النمساوي، وكان رامو J.Ph.Rameau الفرنسي، الذي عاصر ألبينوني، قد ترك أيضاً أثراً كبيراً في عالم الموسيقى بنظرياته في أسس الانسجام[1].

الأثاث: Furniture

الأثاث هو لفظ عام يشمل كل الأشياء القابلة للتحريك والتي تدعم جسم الإنسان (الكرسي- السرير) وتستخدم كأماكن تخزين أو الاحتفاظ بالأغراض التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية.

يصنع الأثاث أساساً من الخشب بالإضافة إلى المعادن وحديثاً البلاستيك (المقاعد والمناضد)، وتعتبر صناعة الأثاث من الفنون التي تتبع الموضة والاتجاهات العالمية في تزيين المنازل والديكور الداخلي[2].

والأثاث المنزلي- إضافة إلى كونه مفيداً- فإنه يُصمَّم بحيث يجعل البيئة المحيطة بنا أكثر لطفاً وبهجة، وهو يتضافر مع بقية الأشياء الزخرفية الضرورية بغرفة ما لتصبح جميلة، وهذه الأشياء الزخرفية والضرورية كالبسط والسجاد والستائر والمنسوجات، والمصابيح أو القناديل والصور تسمى أثاث الزينة، وتعتبر بعض قطع الأثاث الجميلة أعمالاً فنية عظيمة القيمة، وقد صنع خبراء التصميم

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 165، (بتصرف).

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

والحرفيون المهرة- عبر السنين- قطعاً من الأثاث تتصف بالزخارف الدقيقة، وبتنوع الأساليب والطُرُز، وكثير من هؤلاء الحرفيين يعدون فنانين يتساوون تماماً مع مشاهير الفنانين التشكيليين والنحاتين الذين عاصروهم، وتعرض المتاحف اليوم نماذج من أثاثهم كتحف فنية.

أطلق دارسو تاريخ الأثاث أسماء على الأساليب والطرز المختلفة، فبعض الأساليب والطرز نسبت إلى شخصيات تاريخية، فأثاث لويس الرابع عشر على سبيل المثال سُمِّي باسم لويس الرابع عشر ملك فرنسا، وهناك أساليب وطرز أخرى أطلقت على بعض الحقَب التاريخية، مثل ريجنسي، أو أخذت اسمها من حركة في تاريخ الفن والثقافة مثل الفن الجديد، ويمكن النظر إلى تاريخ الأثاث على أنه سلسلة من الأساليب والطرز الشعبية المحبوبة لفترة زمنية محددة، ثم تُفقد هذه المحبة والشعبية، وكثيراً ما يعمد المصممون إلى إحياء بعض الأساليب والطرز القديمة، وتهيئتها بحيث تلائم ذوق العصر.

تاريخ الأثاث قريب الصلة بتاريخ الثقافة الإنسانية، فمنذ آلاف السنين كان الأثاث الجميل يصمَّم ليلائم ذوق الملوك، والنبلاء، وغيرهم من الأثرياء، وقد استخدم هؤلاء الأثاث ليبرزوا قدرتهم ورتبهم، لا لحاجة عملية، ومع بداية القرن السادس عشر الميلادي أخذت طبقة وسطى من الناس تظهر بالتدريج في الأقطار الغربية، واحتاجت هذه الطبقة إلى أثاث مريح يلائم مساكنها، وبحلول القرن التاسع عشر حَدَّد ذوق المشترين من الطبقة الوسطى أساليب وطرز الأثاث، وأغلب الأثاث الذي يُصنع اليوم صمم ليكون عملياً، ومريحاً، وسهل الصيانة، ولا يكلف إنتاجه كثيراً.

الأثاث في العصور القديمة:

أنتج قدماء المصريين أول أثاث جميل عرفه الإنسان منذ ما يقرب من 3000 سنة ق.م، وطوّر الإغريق، ومن بعدهم الرومان أثاثاً متميزاً بأساليبهم الخاصة بهم، وتلا عصر الإغريق والرومان في أوروبا عصورها الوسطى التي لم تقدم شيئاً ذا بال

في مجال الأثاث، اعتبر قدماء المصريين امتلاك الأثاث الجميل دليلاً على المنزلة أو الطبقة الاجتماعية، وكان بيت الفرعون (الملك) يزين بأجمل وأجود ما صنع من أثاث، وكان النبلاء والموظفون والأثرياء وملاك الأراضي يمتلكون أثاثاً جميلاً، ويبدو أن عامة الناس كانوا لا يمتلكون سوى القليل من الأثاث في منازلهم العادية.

لقد أبدع صنّاع الأثاث المصريون في تصميم الأسرَّة، وأغلب الأسرَّة كانت لها أرجل كأرجل الحيوان، وعادة ما يكون هذا الحيوان أسداً، وتطورت هذه الأسرَّة إلى أرائك على شكل حيوانات كالأسود والنمور.

وإضافة إلى ذلك صنع الحرفيون المصريون مقاعد جميلة، وكانت لهذه المقاعد مجالس من الحبال المنسوجة المغطاة بوسائد قابلة للنقل، ولعل أكثر مساهمات المصريين بقاء في تصميم الأثاث هو إيجاد الكراسي ذات المساند، ويشمل الأثاث المصري الصناديق والخزائن الخشبية والمناضد الصغيرة.

كانت الحال في اليونان القديمة شبيهة بالحال في مصر القديمة، حيث كان امتلاك الأثاث الكثير وقفاً على الأشخاص المنتمين إلى أعلى الطبقات الاجتماعية، أما أغلب المواطنين اليونانيين فقد كانوا يمتلكون كراسي صغيرة بلا ظهر ولا أذرع، وربما طاولات بسيطة غير مصقولة الصنع، وقد استعار اليونانيون أشكالاً كثيرة من الأثاث من المصريين، ومنها السرير والأريكة، وأصبحت الأسرَّة أهم قطع الأثاث المنزلي في اليونان القديمة، لأنها كانت تستخدم لتناول الطعام وللنوم معاً.

وأنتج الحرفيون الإغريق أشكالاً مختلفة من المجالس، كان أهمها مجالس العرش التي كانت تصنع لذوي الطبقات الرفيعة، فبعض هذه العروش كانت لها متكآت خلفية قصيرة، مزينة بمنحوتة واحدة أو أكثر، تمثل رأس حيوان، وبعضها كانت له متكآت خلفية عالية مزينة بمنحوتات تشبه الزهور، أما متكآت الأيادي فكانت في شكل رؤوس الخراف، وأكثر أنواع الكراسي الإغريقية انتشاراً هو ما أطلق عليه اسم كليسموس، وكانت له أرجل مقوسة، وأقواس الأرجل الأمامية متجهة للأمام، وأقواس الأرجل الخلفية متجهة للخلف.

فاق الإغريق المصريين في كثرة استخدام المناضد، وأغلب المناضد الإغريقية كانت لها ثلاث أرجل تنتهي في شكل حافر أو ظلف أو مخلب، وكان الحرفيون اليونانيون يزينون أجمل الأثاث بترصيعه بوحدات زخرفية مصنوعة من الأخشاب الراقية أو الفضة أو الذهب أو الجواهر أو الأحجار الكريمة، أما الأرجل فكانت تُنحت من العاج أو تصب بالفضة أو البرونز.

استعار الرومان أنواعاً كثيرة من أشكال الأثاث من الإغريق، غير أنهم جعلوها تأخذ طابعاً رومانياً مميزاً، فعلى سبيل المثال استخدم الرومان البرونز والفضة أكثر من استخدام الإغريق لها، ورغم أنهم استخدموا الكليسموس (الكرسي) الإغريقي إلا أنهم جعلوه أثقل وأكبر، كما غطوه بمواد التنجيد، واستعار صناع الأثاث الرومان تصميم كرسي إغريقي بلا ظهر أو جوانب وطوروه إلى ما عُرف باسم كورول، وكان للكورول هذا زوجان من الأرجل الرقيقة المقوسة المتقاطعة كما في شكل الحرف اللاتيني (x).

كان الرومان يحبون المناضد، وكان للعديد من هذه المناضد ثلاث أو أربع أرجل موصولة بقضبان مستعرضة، وكانت المناضد ذات السطوح المكونة من شرائح هي أهم إسهامات الرومان في مجال تصميم المناضد، ففي هذا النوع من الطاولات كان أعلى الطاولة يتكون من شريحة كبيرة من الرخام أو الخشب ترتكز على قطع رخامية أخرى منحوتة وموضوعة بطريقة رأسية، وكان الحرفيون ينحتون هذه القطع الرأسية في شكل تصميمات مختلفة تشمل الحيوانات والأزهار والفاكهة وأشجار العنب.

ضعف فن صناعة الأثاث خلال الفترة المسماة بالقرون الوسطى من تاريخ أوروبا، فاتصف في تلك الفترة بالخشونة وعدم الرقة مقارنة بمستوى أثاث الإغريق والرومان، فلجأ صناع الأثاث إلى تلوين أو تذهيب أغلب القطع لإخفاء تكويناتها غير المتقنة، وشابهت فترة العصور الوسطى ما سبقها من عصور، حيث كان امتلاك أجود الأثاث وقفاً على ذوي الطبقات الاجتماعية العليا.

اعتاد ملاّك الأراضي، والمسؤولون بالكنائس في العصور الوسطى الأوروبية كثرة السفر، وكانوا عادة يأخذون أثاثهم معهم في رحلاتهم، ولهذا فإن أغلب الأثاث قد صُمّم ليكون قابلاً للنقل، فالقطع الكبيرة كانت تصمم بطريقة تساعد على تجزئتها وحملها بسهولة، وتصنَّع الصناديق للتخزين وللجلوس معاً.

وظهر طراز آخر للفنون خلال القرن الثالث عشر الميلادي في أوروبا الغربية سُمي بالطراز القوطي، وكان لهذا الطراز أثر واضح على تصميم الأثاث، فزين الحرفيون أثاثهم- خصوصاً الصناديق، وخزائن الملابس والأدوات- بالأقواس والأعمدة وبعض ملامح العمارة القوطية.

الأثاث الشرقي:

تماماً كما كان في مصر وأوروبا، كان امتلاك الأثاث الأنيق والجميل الصنع في الأقطار الشرقية وقفاً على ذوي الرتب العليا والمسؤولين والأثرياء، وقد أَنتج الحرفيون في الصين واليابان والهند أروع الأثاث الشرقي وأُنتجت أقدم روائع الأثاث الشرقي في الصين في القرن الثالث قبل الميلاد، عندما ظهرت أسرة هَان الحاكمة في الفترة ما بين 202ق.م. و220م، كان الصينيون قد ابتكروا عدة أساليب أو أنماط من الأثاث، كان أهمها الكانج الذي كان في شكل منصّة يمكن أن يرقد عليها الشخص للراحة أو للنوم، وأعاد الصينيون- في تلك الفترة- وضع مجموعات متنوعة من الكراسي الصغيرة التي ليس لها مساند أو جوانب، إضافة إلى المناضد الصغيرة، حول الكانج، وانقسم الأثاث الصيني فيما بعد إلى مجموعتين، هما الأثاث المنزلي الشائع، والأثاث المستخدم في قصور الملوك، وكان الأثاث المنزلي الصيني بسيطاً وعملياً، أما أثاث القصور فكان أكبر وأثقل وأغنى زخرفة منه.

وهناك ميزة أخرى تميز كل الأثاث الصيني وهي المهارة التي ركّب بها الحرفيون الأجزاء بعضها مع بعض، فلم يستخدموا أي خوابير أو مسامير، وقليلاً ما كانوا يستخدمون الغراء، بل نحتوا أطراف الأجزاء بمهارة فائقة ودراية جعلت الأجزاء تتداخل وتتماسك بقوة.

وبدأ الصينيون مع بدايات القرن الخامس عشر في استخدام مناضد طعام قصيرة تحملها أرجل منحوتة برشاقة وهي ما تعرف الآن باسم الأرجل البرثية (المنحوتة على شكل براثن حيوان)، ولهذه الأرجل البرثية تعرجات تشبه حرف (ى)، وتنتهي في أسفلها بزخرفة، ومع بدايات القرن الثامن عشر أصبح هذا التصميم من أهم مظاهر الأثاث الغربي، وأُعطي الاسم الفرنسي كابريول، وأشهر تصميم للكرسي الصيني هو ذلك النوع الذي له مسند طولي للظهر مكوّن من قطعة خشبية هي مركز ظهر الكرسي.

اليابان: أثرت الأساليب المعمارية اليابانية في الأثاث وحددت أساليبه، وتكرار الزلازل في اليابان جعلهم يبنون منازل خفيفة ذات طابق واحد، واستخدم اليابانيون - في المنازل العادية والقصور على السواء - خزائن، وصناديق، ومناضد كتابة خفيفة الوزن، وتفادوا استخدام القطع الكبيرة الثقيلة، واعتاد اليابانيون على الجلوس والنوم على الحصير، ولهذا لم يستخدموا الكراسي أو الأسرَّة، وكان أثاثهم بسيط الشكل غير أن زخارفه كانت جميلة وذات تصميمات تتميز بالثراء اللوني، وتمثل الزهور والحيوانات ومناظر من التراث الأدبي الياباني، وقد كان اليابانيون يدهنون الأثاث بالورنيش ليجعلوا سطحه مصقولاً لامعاً، مما أعطى الأثاث قيمة مميزة، وقد جَمَّل صانعو الأثاث الياباني أعمالهم ورصعوها بالمنسوجات الثمينة.

الهند: كانت الكراسي التي صُممت للنبلاء هي أول قطع ثمينة في الأثاث الهندي، وتطورت هذه العروش إلى منصات رباعية الأقدام يجلس عليها الشخص ثانياً قدميه، وغالبية هذه العروش كان لها شكل الزهرة المتفتحة، وكان الشخص يجلس على وسادة ويستخدم وسائد أخرى لراحة ظهره، وقد كانت الأسرَّة الهندية تغطى بوسائد أو حشايا غنية التنجيد.

عصر النهضة الأوروبية:

هو تلك الفترة من تاريخ أوروبا التي استمرت من القرن الرابع عشر الميلادي إلى القرن السابع عشر الميلادي على وجه التقريب، وأهم خصائص هذا العصر هو

محاولة إحياء الثقافات القديمة كالإغريقية والرومانية، ولهذا كان للفن القديم أثر قوي على الأثاث الذي صُمم خلال عصر النهضة، فصمم الحرفيون الإيطاليون أول أثاث متميز في عصر النهضة، وقد جذبت أعمالهم انتباه كثير من الأقطار الأوروبية الأخرى خصوصاً فرنسا وإنكلترا وأسبانيا.

إيطاليا: اشتهرت قصور النبلاء الإيطاليين في عصر النهضة بدواخلها المترفة التي احتوت على الأثاث الجميل، واللوحات الرائعة، وفي حقيقة الأمر كانت هذه القصور تحتوي على قطع قليلة من الأثاث إذا ما قيست بمستويات عصرنا الحاضر، وأجمل غرفة مؤثثة في القصر كانت هي الاستوديو أو المكتبة التي كان يحفظ فيها صاحبها الكتب والمخطوطات والمجوهرات والأوسمة (الميداليات) والقطع المنحوتة الصغيرة، وكانت هذه الأشياء توضع على أرفف داخل خزائن خشبية مزينة بزخارف جميلة.

واستمرت أهمية الصناديق بوصفها قطعاً من الأثاث كما كانت خلال العصور الوسطى، وفي أوائل القرن السادس عشر نُحتت أنماط الصناديق التي أُطلق عليها اسم الكاسُّون، وكانت تذهَّب وتُصوّر عليها مناظر من التاريخ القديم أو الأساطير، وظهر نوع جديد من الصناديق واسمه كاسَّاباكا تطور من الكاسُّون، وللكاسَّاباكا متكأ خلفي وذراعان، وقد يتم استخدام كل من الأريكة والصندوق في آن واحد، وكانت الكريدنزا - وهي خزائن خشبية كبيرة كانت تسمى أيضاً سايدبورد- قطع أثاث شعبية في إيطاليا، وعمل الحرفيون على تزيينها بالأعمدة وغيرها من ملامح العمارة القديمة.

فرنسا: يمكن تقسيم الأثاث الفرنسي في عصر النهضة إلى أسلوبين مهمين يسميان: فرانسيس الأول، وهنري الثاني، ولقد نُسب كل أسلوب منهما إلى ملك، فقد حكم فرانسيس الأول من 1515- 1547م، وحكم هنري الثاني من 1547- 1559م، كان الأثاث الفرنسي قبل عصر فرانسيس الأول يعكس الطراز القوطي الذي ساد في العصور الوسطى، وظهر نمط جديد بعد أن أحضر فرانسيس الأول أهم أعلام الفن الإيطالي إلى فرنسا لإعادة بناء الشاتو (القلعة) الملكي في

مدينة فونتينبلو، وفي إعادة تصميم هذه القلعة أدخل الحرفيون الإيطاليون وحدات زخرفية وتصميمات أحدثت ثورة في الفن الفرنسي في تلك الفترة، وقد اشتملت هذه الوحدات الزخرفية على استخدام الأعمدة، والرؤوس البشرية المنحوتة المحاطة بحُلي لولبية، وشملت الشرائط المنحوتة التي يطلق عليها اسم التطويق، والتي تشبه تجليد الكتب بالجلد المزيَّن، كما كانت تشمل مساحات مفرغة في الجدران (المشكاة أو الكوة).

استمر طراز أسلوب فرانسيس الأول في الأثاث- والمتأثر بالأسلوب الإيطالي- إلى أواسط القرن السادس عشر، إذ خلفه طراز هنري الثاني الذي كان أكثر تنوعاً وأقرب إلى أن يعرف بالأسلوب الفرنسي، واستمرت المنحوتات الإنسانية والحيوانية في أداء دورها الزخرفي المهم، وكانت الأعمدة والأقواس تستخدم دعامات للمناضد، غير أن الطراز الجديد أضفى على الأثاث مظهراً أخف، فعلى سبيل المثال حسَّن الحرفيون الفرنسيون شكل الخزائن الخشبية بوضع جزء علوي على قاعدة أكبر.

إنكلترا: تأثرت إنكلترا بالنهضة الإيطالية نظراً لتشجيع الملك هنري الثامن الذي حكم إنكلترا ما بين عامي 1509 و1547م، وقد استدعى هنري الثامن بعض الفنانين المحترفين الإيطاليين ليعملوا في إنكلترا، وابتكر صانعو الأثاث البريطانيون أسلوباً مزج بين الطراز الزخرفي الإيطالي والتصميمات الإنكليزية التقليدية فكان هذا الطراز هو الطراز الإنكليزي لعصر النهضة الأوروبية، وظهر عدد من الأشكال المميزة للأثاث الإنكليزي إبان حكم الملكة إليزابيث الأولى التي حكمت إنكلترا من 1558م إلى 1603م، وكانت طاولات السَّحب أحد هذه الأشكال، وطاولات السحب هذه هي طاولات طعام مصنوعة من خشب البلوط أو السنديان على قسمين، يمكن أن يفصل أحدهما عن الآخر بالسحب، ويمكن زيادة طول الطاولة بإضافة جزء أو جزئين علويين يُطلق عليهما اسم أوراق أو صفقات بعد سحب كل جزء من الجزئين بعيداً عن الآخر، وابتدع الإنكليز تصميماً حديثاً سُمي بخزانة القصر (كورت كبورد) تحتوي على أرفف مفتوحة تعرض فيها

الأطباق القيمة والأدوات الفضية، ولهذه الخزانة أرجل مزينة بوحدات زخرفية من العصور القديمة ومن عصر النهضة الإيطالية، ولعل أبرز قطع الأثاث الإنكليزي الذي صنع في عصر النهضة الأوروبية تأثيراً هي الأسرَّة التي اشتملت على منحوتات جميلة ومنسوجات غالية الثمن.

أسبانيا: كوّنت أسبانيا نمطها الخاص في عصر النهضة، وكان نمطاً متأثراً وجامعاً لكل من الأنماط الأسبانية، والإيطالية والمغربية الإسلامية، أو طراز المُور، والمُور هم مسلمو شمالي أفريقيا الذين فتحوا أسبانيا في القرن الأول الهجري، الثامن الميلادي، وكان أثر المور في الأثاث الأسباني متمثلاً في تأكيد أسلوب التذهيب، وفي استخدام التصميمات الهندسية التي صُنعت من العاج والأخشاب المرصعة.

ومن أهم ما أسهم به حرفيو أسبانيا هو تصميم الخزائن الخشبية القابلة للتحريك والتي تسمى الفَارْجُوينو، وللفَارجُوينو هذا باب مركب بمفصل في طرفه الأسفل، وعندما يُفتح فإن الباب يُصبح في شكل طاولة للقراءة والكتابة، وله أيضاً أدراج متعددة صغيرة الحجم وخزانة خشبية في الوسط.

أثاث القرن السابع عشر:

بدايات القرن السابع عشر: كانت أغلب الأقطار الأوروبية متورطة في حروب سياسية ودينية، فأدى هذا إلى عدم تطور الفنون في أقطار أوروبية عديدة، وكانت إيطاليا وهولندا هما اللتين تتمتعان بالسلام فقط، وأصبح الحرفيون الإيطاليون خاصة هم المصدر المهم للتصميمات الجديدة للأثاث، وقد أبدع صناع الأثاث الهولنديون في إيجاد تصميمات نباتية مطعَّمة بالأخشاب الاستوائية وأم اللآلئ (جدران بعض أنواع الأصداف البحرية).

وفي فرنسا أنشأ الملك هنري السادس ورشاً للأثاث الملكي في قصر اللوفر بباريس، وأنفق على هذه الورش وجلب لها خيرة الحرفيين من الأقطار الأخرى ليعملوا فيها.

نالت إيطاليا قصب السبق في تطوير الأثاث، لأن عدداً كبيراً من التجار الإيطاليين كانوا يبنون قصوراً عظيمة في تلك الفترة، وكانوا يريدون أجمل الأثاث لقصورهم، وقد أمدَّهم الحرفيون الإيطاليون بذلك.

كان لأغلب الطاولات الإيطالية قواعد مشكّلة على المناضد الشرائحية الرومانية القديمة، وكان الجزء الأعلى لبعض الطاولات مصنوعاً من الرخام، أو الخشب المعشّق على قاعدة منحوتة في شكل كائنات خرافية، أو أصداف، أو تصميمات نباتية، أو أشكال آدمية، وكانت التماثيل المنحوتة على شكل أناس تستخدم أيضاً أرجلاً للخزائن الخشبية، والشمعدانات وبعض الكراسي.

وأنتج الحرفيون الإيطاليون أنماطاً من الصناديق، والخزائن الخشبية، وخزائن الملابس والأدوات، التي انتشرت في كل أوروبا، وتطور كَاسُّون القرن السادس عشر إلى كريدنزا طويلة ذات أبواب عديدة، وتطورت الكريدنزا بدورها إلى شكلين جديدين أخذ أحدهما شكل خِزانة طويلة ذات بابين، والآخر شكل صندوق طويل بأدراج وله قاعدة.

وفي القرن السابع عشر اعتبر أغلب الناس أن نوعية التنجيد في الأثاث المنزلي تُعبِّر عن المستوى الاجتماعي للشخص، ولهذا فإن الأسرّة المزينة بالكثير من الحرير والمخمل والمنسوجات المترفة أصبحت أهم قطع الأثاث، وكانت مثل هذه الأسرَّة المعبرة عن الوضع الطبقي توضع في الغرفة الرئيسية بالقصر أو بالبيت الكبير، كما كانت توضع في غرفة النوم.

أثاث لويس الرابع عشر: كان نمط أثاث لويس الرابع عشر أكثر الأثاث شهرة خلال القرن السابع عشر، وقد أصبح لويس الرابع عشر ملكاً لفرنسا عام 1643م وهو في الرابعة من عمره، وتولى قيادة الحكومة الفرنسية عام 1661م بعد وفاة جوليس كاردينال مازارين، كبير الوزراء الفرنسيين، وكان عمره وقتها 23 سنة، ومنذ ذلك الوقت وهب نفسه للعمل من أجل أن تكون فرنسا المركز الثقافي والسياسي للعالم الغربي، واعتبر أن صناعة الأثاث والفنون الزخرفية ذات أهمية سياسية، لأنه يمكن أن يستخدمها لتعظيم مكانته كملك للبلاد، فاشترى مبنى

على أطراف باريس وحوّله إلى ورش، وعيّن فيه عدداً من الحرفيين من ذوي الخبرة، وكلّفهم عمل الأثاث اللازم لأماكن سكنه، وأوجدت عملية التأثيث هذه أسلوباً قومياً جديداً في الفن.

لقد كان الحرفيون يعملون- في حقيقة الأمر- في مشروع واحد فقط في فرساي حيث كانوا يعملون على تحويل النُزل الملكي للصيد إلى قصر ملكي مترف، وقد أشرف المعماري الفرنسي الشهير شارل لوبرون على مشروع فرساي، واستأجر حرفيين من أقطار أخرى، وأصبح موضوع زخرفة وتأثيث قصر فرساي مشروع مقاولات ضخماً بحيث أدى إلى استقرار بعض الحرفيين الأجانب نهائياً في فرنسا، وتزوج كثير منهم من نساء فرنسيات، وأنجبوا أطفالاً صاروا فيما بعد صنّاع أثاث، وكونوا مجموعة الحرفيين الوطنيين الفرنسيين.

وعُرف الأسلوب الممتاز الذي أُثّث به قصر فرساي باسم طراز لويس الرابع عشر، وقد اشتهر هذا الطراز المترف لسببين مهمين: أحدهما أسلوب القشرة الذي ابتكره أحد صناع الخزائن الخشبية الفرنسيين واسمه أندريه شارل باول، وفي هذا الأسلوب القشري يحشو الحرفي طبقة خفيفة من مادة بين مادتين أخريين متضادتين، فاستخدم الحرفيون مواد كالنحاس والأبنوس والقصدير وجلد السلحفاة، وكانوا ينحتون الطبقات ليكونوا وحدات زخرفية لولبية، ولقد استُخدمت هذه الطريقة في خزائن لويس الرابع عشر، وفي طاولاته المخصصة للكتابة، وغيرها، أما السبب الثاني فهو أن لوبرون ولويس نفسيهما كانا مسؤولين عن أثاث الاستراحة المطعم بالفضة والذي صُنع للغرف الرئيسية في فرساي.

انتشار طراز الأثاث الفرنسي: حدد تأثيث قصر فرساي المستوى الذي ينبغي أن تكون عليه القصور الملكية، وسرعان ما انتشر تقليد الأسلوب الفرنسي في أثاث القصور في كل أرجاء أوروبا، غير أن هناك أسباباً سياسية ودينية لانتشار التأثير الفرنسي، كان الدين القومي في فرنسا هو الرومانية الكاثوليكية، غير أن أغلب الحرفيين كانوا بروتستانت وكانوا يسمون في فرنسا هُوغُنُوت، وتمتعوا بحُرِّية دينية منحها لهم المرسوم المسمى بمرسوم نَانْت الذي أصدره الملك هنري الرابع عشر

عام 1598م، عاد لويس الرابع عشر، في عام 1685م فألغى هذا المرسوم، وصادر حريات هذه المجموعة، وهرب كثير من الحرفيين إلى هولندا وإنكلترا، وهناك عملوا مع النبلاء والتجار والأثرياء فأنشأوا - في البلدين- تصميمات يغلب عليها الذوق الفرنسي، وأكبر هؤلاء الحرفيين الهُوغونوت تأثيراً في هولندا وإنكلترا كان دانييل مارو، وقد عمل مع وليم الثالث الذي كان وزيراً في هولندا قبل أن يصبح ملكاً لإنكلترا عام 1689م، كما قام بالتصميمات الداخلية وبتأثيث القصر الملكي في هامبتون قرب لندن، ووجدت تصميماته للمقاعد العالية الظهر ذات التنجيد الفرنسي للمقعد والظهر، إقبالاً شديداً في أواخر القرن السابع عشر، وقد أدى عمل مارو إلى نمط من الأسرَّة الرسمية بثنيات أكثر ترفاً حتى من تلك التي استخدمت في فرنسا.

أثاث القرن الثامن عشر:

سيطر الحرفيون في فرنسا وإنكلترا على تصميم الأثاث خلال القرن الثامن عشر، وقلد صانعو الأثاث في الأقطار الأخرى التصميمات الإنكليزية والفرنسية وطوروها إلى أنماط وطنية خاصة بهم.

الطُرز الفرنسية: أخذ نمط ريجنسي الذي ساد في أوائل القرن الثامن عشر اسمه من الحاكم المؤقت الذي حكم فرنسا خلال تلك الفترة، عندما توفي لويس الرابع عشر عام 1715م أصبح حفيده- وعمره خمس سنوات فقط- ملكاً، وهو لويس الخامس عشر، ولصغر سن الملك فقد تم تعيين عمّه دوق أورليانز حاكماً مؤقتاً، ولم يحب الدوق رسميات القصر المترف في فرساي، فنقل البلاط الملكي إلى باريس، وهناك ظهر أسلوب أقل في رسميته بين أفراد البلاط الملكي، فسكنوا في منازل سُميت منازل المدينة وكانت أصغر وأقرب إلى المألوف من قصر فرساي، أما نمط الأثاث الذي صنع لهذه المنازل فقد سُمي طراز ريجنسي.

اتصف أثاث ريجنسي بخفة ورشاقة فاقت أثاث لويس الرابع عشر، فكان يركز على التعرُّجات والتصميمات النباتية الرقيقة، ولعل أهم خواصه أنه استخدم أرجل الكابريول المستوحاة من الأثاث الصيني.

ابتدع اثنان من صنّاع الخزائن الخشبية الفرنسية خلال فترة انتشار نمط ريجنسي، صندوقاً بأدراج غير مرتفعة سمّياها الكُومُّود، وهذان الصانعان هما أندريه شارلس بول وشارلس كريسنت، وأصبح الكومود من القطع الشعبية جداً في أثاث القرن الثامن عشر، وصنع في كل الأقطار الأوروبية، مع بعض الاختلافات الإقليمية.

نمط الروكوكو: تغير الأسلوب المؤقت ريجنسي خلال الثلاثينيات من القرن الثامن عشر وأخذ طابعاً آخر عُرف باسم الرُوكوكو، وأهم المصممين في هذا الطراز هو جست أوريل ميسونييّه، وكانت وحداته الزخرفية تركز على التعرجات الدوّامية، وعلى التصميمات اللاتماثلية (غير المتناظرة)، وعلى نحوت من الصخور والأصداف، وعرف أسلوب الروكوكو أيضاً باسم أسلوب لويس الخامس عشر.

أثاث الكلاسيكية الجديدة في فرنسا اتصف بالرشاقة والخطوط المستقيمة ويمكن رؤية أثر الفن الروماني القديم في زخارف الأثاث والجدران.

صُمِّم أثاث الروكوكو لينسجم مع التصميم المعماري العام للغرفة، فكان الحرفيون يصممون الطاولات والمرايا، والمقاعد الطويلة والأسرَّة لتدخل في المشكاوات التي يضعها المعماري على الحيطان، وكانت المقاعد تصنع وتلون بطريقة تجعلها تبدو كأنها قطعة واحدة بلا وصلات مرئية، وقد ترك نمط الأثاث الشرقي أيضاً أثره على تصميمات الروكوكو، فظهر نمط اسمه شينوازيه الذي انتشر إلى حد ما في الوحدات الزخرفية الصينية، وأصبح ذائعاً لدرجة كبيرة.

طُرز الكلاسيكية الجديدة: سُميت الكلاسيكية الجديدة في فرنسا طراز لويس السادس عشر، وفي العقد السادس من القرن الثامن عشر خلف هذا الطراز طراز الروكوكو، وقد عكست الكلاسيكية الجديدة الرغبة المتجددة في تصميمات الأثاث الإغريقي والروماني القديم، وبمرور الزمن تخلص مصممو الكلاسيكية الجديدة من التعرجات المتعددة التي اتسم بها نمط الروكوكو وفضلوا الخطوط الخارجية المستقيمة للأثاث القديم، واستبدل حرفيّو

الكلاسيكية الجديدة بزخارف الروكوكو الغزيرة التفاصيل قطعاً دقيقة من الخشب المسطّح المنظم في تصميمات هندسية، تأثر كثير من أثاث الكلاسيكية الجديدة بوحدات زخرفية كلاسيكية كان قد اكتشفها علماء الآثار في أواسط القرن الثامن عشر في مدينتين رومانيتين قديمتين هما بومبي وهركولانيم، وهاتان المدينتان كان بركان جبل فيزوف قد غمرهما عام 79م.

طراز الكلاسيكية الجديدة بإنكلترا: ابتكره المعماري الاسكتلندي روبرت آم في العقد السابع من القرن الثامن عشر، ويمكن ملاحظة تصميماته الخفيفة.

الطرز الإنكليزية: وتشمل الطراز البالاديوني، وطراز الملكة آن، وأثاث تشبنديل، والأثاث الإنكليزي الكلاسيكي الجديد.

الطراز البالاديوني: هو الطراز الشعبي الإنكليزي في بداية القرن الثامن عشر، أخذ هذا الطراز اسمه من أندريا بالاديو وهو معماري إيطالي عاش في القرن السادس عشر، وقد تبنى الحرفيون الإنكليز عناصر أسلوب بالاديو الذي كان مبنياً على نمط المعمار الإيطالي، فعلى سبيل المثال كان هؤلاء الحرفيون الإنكليز يزينون الصناديق والخزائن الخشبية ببعض معالم العمارة كالأعمدة والحلية الزخرفية المعمارية التي تسمى الإفريز أو (الكورنيش)، والقطاعات العلوية المثلثة التي تسمى القوصرة (تكون في أعلى واجهات المباني).

طراز الملكة آن: كان طراز البالاديوني باهظ التكاليف لدرجة أنه لم يتمكن من شرائه إلا الأثرياء، استعمل أفراد الطبقة الوسطى في إنكلترا طرازاً آخر أقل تكلفة، وأكثر راحة، وأُطلق على هذا الطراز اسم طراز الملكة آن وهي الملكة التي حكمت إنكلترا من عام 1702م إلى عام 1714م، وقد أدخل طراز الملكة آن أرجل الكابريول إلى تصميمات الأثاث الإنكليزي.

أثاث تشبنديل: نشر صانع الخزائن الخشبية، ومصمم الأثاث الإنكليزي تُوماس تشبنديل كتاباً عن تصميم الأثاث عام 1754م وسمّاه موجِّه الرجل المحترم وصانع الخزائن، وكان هذا أول كتاب ينشر في إنكلترا ويتناول صناعة الأثاث

فقط، وأصبح له أثر كبير، وعلى الرغم من أن تشبنديل لم يقدم أي طُرز جديدة إلا أنه وصف كل الطُرز الموجودة- خصوصاً الروكوكو- بحرية وقوة جعلت تصميماته يحتذيها ويقلدها كثيرون، وانتشر تأثيره لدرجة أن اسم تشبنديل أصبح يعني أي أثاث من طراز روكوكو صنع في أواسط القرن الثامن عشر، سواء كان في إنكلترا أم في أمريكا.

الأثاث الإنكليزي الكلاسيكي الجديد: أدخل روبرت آدم، المعماري ومصمم الأثاث الاسكتلندي، طراز الكلاسيكية الجديدة إلى إنكلترا في العقد السابع من القرن الثامن عشر، استعار آدم بعض أفكاره من الكلاسيكية الفرنسية الجديدة لكنه أسهم بكثير من العناصر الأصيلة، واستخدم في زخارفه وحدات زخرفية نباتية رقيقة ورؤوس الخراف والثيران وغير ذلك من الملامح التي استوحاها من زخارف المباني والقبور الرومانية، وأدخل آدم الكريدنزا على الأثاث الإنكليزي، واشتهر أيضاً بمهارته في إدخال الأثاث في التخطيط المعماري للغرفة.

تبنَّى عدد كبير من صنَّاع الأثاث الإنكليزي- في أواخر القرن الثامن عشر- أسلوب آدم، المعروف بالكلاسيكية الجديدة، وأشهر هؤلاء هما جورج هبلوايت وتوماس شيراتون اللذان أعدا كتب تصميم جعلت هذا الطراز مرغوباً فيه، وكان الأثاث الذي صُنع حسب تصميمات آدم الأصلية باهظ النفقة، وعمل هبلوايت وتُوماس شيراتون وغيرهما من صنَّاع الأثاث على تبسيط التصميمات لتخفيض تكلفتها للمشترين من الطبقة الوسطى.

الأثاث الأمريكي الأول: كانت تصميمات الأثاث في المستعمرات البريطانية في أمريكا الشمالية- عموماً- انعكاساً للأنماط المرغوب فيها في إنكلترا في ذلك الوقت، لكن الحرفيين في المستعمرات استطاعوا إيجاد بعض التغييرات في الأنماط الإنكليزية، ففي عام 1790م بدأ النمط الأمريكي الأول المعروف والمأخوذ من الكلاسيكية الجديدة في الظهور، وعُرف باسم الطراز الفيدرالي، واستمد هذا الطراز اسمه من الشكل الفيدرالي الجديد لحكومة الأمة الناشئة، وكان أشهر مصممي الأثاث الأمريكيين في ذلك الوقت دنكان فايف، الذي كان يعمل

في مدينة نيويورك، وقد أنتج الحرفيون أثاثاً ذا قيمة أيضاً في بوسطن بولاية ماساشوسيتس وفي فيلادلفيا بولاية بنسلفانيا وفي نيوبورت في ولاية رود آيلاند.

أثاث القرن التاسع عشر:

في القرن التاسع عشر استمرت أذواق النبلاء والأثرياء من القوم في تحديد أنماط الأثاث حتى بدايات القرن التاسع عشر، فقد أصبح ذوق الطبقة الوسطى يحدد أنماط الأثاثات ومستوياتها، وكانت الطبقة الوسطى تبتغي التنويع والجدة في تصميم الأثاث، ولهذا فقد صارت أعداد كبيرة من الطرز مرغوباً فيها لفترة قصيرة ثم استبدلت بها أنماط جديدة.

أُقيمت عدة معارض أثاث خلال القرن التاسع عشر في كل من إنكلترا والولايات المتحدة، وفي هذه المعارض كان صانعو الأثاث من أقطار عديدة يعرضون تصميماتهم، ويشاهدون تصميمات الآخرين، وكانت هذه التصميمات تؤثر إلى حد بعيد على الذوق العام للجمهور، وعليه فقد كان للمعارض أثر في تأسيس ذوق عالمي في الأثاث، فكانت الطُرز الرئيسية نفسها مُتبنَّاة في كثير من أقطار أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وفي غيرها.

وينقسم أثاث القرن التاسع عشر إلى مجموعتين:

1- أثاث مصمَّمٌ على أنماط تاريخية.
2- أثاث قصد به أن يتخذ طابع الأصالة.

وكان بعض صنَّاع الأثاث يكتفون بنقل الطرز القديمة، وبعضهم استخدم الطرز القديمة نماذج لكنه أجرى فيها تعديلاً ليعطيها حيوية وروحاً جديدة، وساعد اكتشاف آلات صنع الأثاث الجديدة خلال القرن التاسع عشر المصممين على إيجاد طرز جديدة، فبهذه الآلات استطاع المصممون أن يستخدموا الخامات بطرق شتَّى، فعلى سبيل المثال أصبح بإمكانهم استخدام خامات مثل الحديد، والأسلاك بطرق كانت متعذرة من قبل.

الطراز الإمبراطوري: ظهر أول نمط رئيسي من الأثاث في القرن التاسع عشر أثناء حكم الإمبراطور نابليون الأول لفرنسا، وأراد نابليون أن يستخدم الأثاث-

كما استخدمه لويس الرابع عشر من قبل- ليرمز للعظمة السياسية، ونتيجة لهذا فقد كان الأثاث الإمبراطوري مثيراً للدهشة والإعجاب، وكان ضخماً وثقيلاً، واستعار حرفيو الطراز الإمبراطوري تصميمات أثاث مصرية قديمة، وإغريقية ورومانية، فصنعوا كراسي بأرجل خلفية مقوسة في شكل الكليمُوس الإغريقي، وزينوا الأثاث برسوم قديمة كالأسُود والحيوانات الأسطورية، ونحتوا أجساماً نسائية سُميت كارياتدز، وصُممت خزائن إمبراطورية ذات أدراج، وطاولات كتابة، ومكاتب سُميت سكرتيرات، بحيث تتناسب مع التخطيط العام للغرفة.

طراز ريجنسي: كان الطراز الكلاسيكي الجديد مفضلاً في إنكلترا والولايات المتحدة جنباً إلى جنب مع الطراز الإمبراطوري، سُمِّي طراز ريجنسي في الفترة ما بين 1811م و1820م عندما كان أمير ويلز حاكماً مؤقتاً بدلاً من الملك جورج الثالث الإنكليزي، ومعظم أساس الريجنسي يجمع الوحدات الزخرفية المصرية القديمة والصينية والقوطية مع عناصر الكلاسيكية الجديدة، وصَوَّر هذا الطراز أرائك بنهايات مَجْدُولة، ومقاعد متأثرة بنماذج الكليموس، كما كانت الكراسي الخالية من الظهر والجوانب والمتأثرة بالكورول الروماني أيضاً مفضلة، استخدم حرفيو الريجنسي زخارف صغيرة منحوتة وغالباً ما كانوا يستخدمون أسلوباً زخرفياً اسمه عمل القلم يقوم فيه الفنانون بتحبير التصميمات على أخشاب خفيفة الألوان أو على سطح ملون بالأبيض، وقد زخرف حرفيو الريجنسي الأثاث بالنحاس المرصع أيضاً.

طراز بيدرمير أو طراز الإعادة: صار الطراز الإمبراطوري الفخم غير مرغوب فيه بعد سقوط نابليون الأول عام 1815م، وحل محله طراز أقل أبهة وتفضله الطبقة الوسطى، وكان هذا الطراز يعرف باسمه الألماني بيدرمير (شخصية هزلية في الأدب الشعبي الألماني)، وكلمة الإعادة تعود إلى إعادة الملكية الفرنسية بعد سقوط إمبراطورية نابليون، وقد أنتج هذا النمط أثاثاً مريحاً وعملياً وذا خطوط وزخرفة بسيطة، وأهم الأشكال كانت المكاتب، وخزائن العرض، وطاولات العمل الصغيرة وآلات البيانو.

إحياء الطرز القديمة: تم بعث عدد من الطرز السابقة في الفترة التي بين العقد الرابع من القرن التاسع عشر حتى أواخر القرن نفسه، وأهم الطرز- مرتبة حسب ظهورها- هي القوطي، والروكوكو، وإحياءات عصر النهضة، وكان الناس يستخدمون أحياناً طرازاً معيناً لكل غرفة على حدة، فقد يضع بعضهم أثاثاً قوطياً في غرفة المكتبة، وروكوكو في غرفة المعيشة والنوم، وأثاث عصر النهضة في غرفة الطعام، كان أغلب الأثاث الذي حاول إحياء الطراز القوطي يتكون من أشكال تقليدية مجددة مع زخارف قوطية، واشتملت هذه الزخارف على أقواس محددة الرؤوس وأنماط زخرفية سُمِّيت الزخرفة التشجيرية، وكان هذا الأسلوب مفضلاً في إنكلترا خاصة، حيث ظهر منه أسلوب خاص سمي بالبعث الإليزابيثي، أما في فرنسا فقد سميت حركة إحياء الطراز القوطي بنمط الكاتدرائيَّة أو نمط التُّروبَادور، واحتلت حركة بعث الروكوكو مكان حركة بعث القوطية في العقد الخامس من القرن التاسع عشر، فكانت للمقاعد والأرائك من هذا الطراز أرجل كابريول، ومساند بيضية مأخوذة من طراز لويس الخامس عشر الذي كان سائداً في القرن الثامن عشر، وزيَّن الحرفيون أعمالهم بنحوتات من الروكوكو، وأدخلوا قطعاً ضخمة مثل خزائن الثياب ذات المرايا، والخوانات السُّفَر وخزائن العرض، واستمرت هذه القطع مفضلة طوال القرن التاسع عشر.

بدأت حركة بعث عصر النهضة في بلاط الإمبراطور الفرنسي نابليون الثالث الذي حكم من عام 1852م إلى عام 1870م، ووصلت هذه الحركة إلى قمة شعبيتها في أواخر العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر، وحاول حرفيو هذه الفترة إعادة إخراج تصميمات أثاث القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وركز المصممون على الأشكال ذات الزوايا، وعلى الكراسي الوثيرة التنجيد، وعلى الأرائك والمقاعد الخالية من المساند والأذرع.

طراز الفن الجديد: كانت حركة الفن الجديد حركة فنية أحدثت ثورة ضد حركة إحياء الطرز التاريخية، بدأت هذه الحركة في القرن التاسع عشر واستمرت حتى بدايات القرن العشرين، وقد بُنيت تصميمات أثاث هذه الحركة على

أشكال طبيعية كالأزهار، والجذور، وسيقان النبات، والأعناب، وجمع المصممون هذه الأشكال مع وحدة تصميم رشيقة مقوسة اسمها ويبلاش، وكثيراً ما احتوت زخارف الفن الجديد على رؤوس نساء محاطة بشعر منساب.

لم يكن في استطاعة الطبقة الوسطى شراء أثاث الفن الجديد الغالي والمصنوع يدوياً، وبمجرد أن يمل المشترون الأثرياء من التصميمات المتخصصة، كانت هذه التصميمات تفقد شعبيتها، غير أن شعبية الفن الجديد، ورفضه الأنماط التقليدية أسهم بقوة في تطوير تصميمات أثاث القرن العشرين.

أثاث القرن العشرين:

رفض كثير من المصممين خلال القرن العشرين الأنماط التقليدية للأثاث واستفاد مصممو هذه الفترة من الطرق الحديثة للتصنيع ومن الخامات الحديثة في إحداث تغيير جذري في شكل الأثاث واستخدامه، وظهرت أنواع مختلفة من طرز الأثاث الحديث خلال القرن العشرين، غير أن أغلب الطرز تشترك في عدد من الخواص والمميزات، وأهم مميزات الأثاث الحديث شكله التجريدي، أي أَن مظهره ليس مبنياً على تصميمات تقليدية تستخدم الأشكال الآدمية أو الحيوانية، ولأغلب الأثاث الحديث زخارف بسيطة، وقد استخدم المصممون أقل ما يمكن من الخامات، واختاروا الخامات الخفيفة، والصلبة والناعمة، كما أنهم قللوا عدد الأجزاء المكونة لقطعة الأثاث، فالطاولات والكراسي الحديثة على سبيل المثال، قد يكون لها دعامة واحدة بدلاً من الأرجل الأربع التقليدية، وهذا التخفيض في الخامات والأجزاء جعل التصنيع سهلاً وأقل تكلفة، وإضافة إلى ذلك قلّل المصممون المحدثون عدد أشكال الأثاث المستعمل في غرفة واحدة، فقد ألغى بعض المصممين- على سبيل المثال- الخزائن التقليدية، والخزائن الخشبية واستبدلوا بها مجموعات من الخزائن الطولية والأرفف التي تسمى وحدات تخزين، وتوضع بعض وحدات التخزين داخل الجدران لتصبح جزءاً معمارياً من الغرفة، وبعضها وحدات متغيرة يمكن تحريكها وجمعها بطرق مختلفة لتناسب تنظيماً معيناً، أو لتعيد تنظيم الفراغ في مساحة ما.

الطرز الأولى: أشهرها طراز دو استجل، وهي حركة فنية بدأت في هولندا عام 1917م تقريباً بقيادة المهندس المعماري ومصمم الأثاث الهولندي جريت ريتفيلد وأنتج هذا الطراز أثاثاً يُعنى بالأشكال المستطيلة التجريدية واقتصر على استخدام الألوان الأساسية فقط وهي الأزرق والأحمر والأصفر، وقد أثرت أشكال أثاث هذا الطراز الهندسية الخالصة والخفيفة والواضحة في التصميم في أغلب الطرز التي ظهرت فيما بعد خلال القرن العشرين.

الباوهاوس: مدرسة تصميم أسسها المهندس المعماري، والمعلم الألماني والتر جروبيوس عام 1919م، ولعل أهم إسهامات الباوهاوس في تصميم الأثاث هو تطوير استخدام الفولاذ الأنبوبي، وهو أنابيب فولاذية يمكن ثنيها وتشكيلها لتكوين هياكل الأثاث ودعاماتها، وقد خفف استخدام هذه الأعمدة عدد الوصلات المكلفة في قطعة الأثاث، وخفف مواد التنجيد اللازمة لتغطية القطعة.

أدخل مصمم الباوهاوس مارسيل برور الفولاذ الأنبوبي عام 1925م في كرسيِّه الذي سمّاه واسيلي واستخدم بروير في صنع هذا الكرسي الخفيف الأنيق المريح أنابيب فولاذية مطلية بالكروم وقماش التيل، وفي عام 1929م صنع مصمم الباوهاوس لودفيج ميز فان در روه كرسيه المشهور كرسيّ برشلونة بقضبان فولاذية مقوسة ووسائد جلدية، وتذكرنا أرجل هذا المقعد المقوسة على شكل الحرف اللاتيني (x) بطراز مقاعد الكُورول الرومانية القديمة.

التصميم العضوي: أسلوب جديد ابتكره المعماري الأمريكي فرانك لويد رايت الذي كان ينتج أثاثاً يتناسب تماماً مع ما حوله من نظام معماري، التصميمات العضوية اسم يطلق دائماً على أعمال المعماري الأمريكي فرانك لويد رايت الذي كان يؤمن بأن الأثاث ينبغي أن يتداخل بطريقة طبيعية فيما يحيط به، وقد حدد رايت أشكاله بالخطوط الخارجية الهندسية الأساسية، كما فعل غيره من رواد تصميم الأثاث الحديث، غير أنه خالف الباوهاوس والدو استجل في أن قطعه لم تكن ممكنة الاستخدام تبادلياً في كثير من المنازل والمكاتب، بل كانت كل واحدة منها تصميماً أصيلاً يقصد به الانسجام في نظام محدد.

فن الديكو: حركة فنية مشهورة بدأت خلال العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين، وأظهرت هذه الحركة أثر الفن الجديد، غير أنها ألغت التقوسات، والمنحوتات الطبيعية المعروفة في ذلك النمط السابق، استخدم مصممو فن الديكو أشكالاً انسيابية أكدت النسب الهندسية وحرصت على القيمة الجمالية للخامات، وقد خالفت هذه الحركة الطرز الحديثة التي لم تكن زخرفية، فاستخدمت حركة فن الديكُو وحدات زخرفية متنوعة، ومن أشهرها الأشكال اللولبية والعجلات، والدوائر، والأشكال الهرمية والشلالات.

التصميمات الاسكنديافية الحديثة: ظهرت خلال عشرينيات القرن العشرين في الأقطار الاسكندينافية وهي الدنمارك والسويد والنرويج وفنلندا، ويعتبر كاري كلنت، المعماري الدنماركي أول رائد من الرواد الكثيرين للنمط الاسكندينافي الحديث، وأغلب الأثاث الاسكندينافي كان يُصنّع من الخشب المحلي المتين، وبخاصة خشب البتولا، وأضفى استخدام الخشب نوعاً من الدفء، وأمد هذا الطراز بقيمة طبيعية أكثر مما في الأثاث الحديث الذي اعتمد على الفولاذ.

أنماط تصميمات الأثاث الحديثة:

صارت الولايات المتحدة أهم مركز لتصميم الأثاث خلال أربعينيات القرن العشرين، ويرجع هذا في الأساس إلى نشاط متحف الفن الحديث في مدينة نيويورك، ففي عام 1940م أنشأ المتحف شعبة للفن الصناعي كانت تقيم معارض للأثاث، كما كانت تشرف على منافسات تصميم الأثاث، وكان لعدد كبير من هذه التصميمات المتنافسة أثر عالمي عظيم، وحقق المتحف شهرة عالمية لكثير من المصممين الأمريكيين مثل تشارلز إيمز وأيّرو سارينن، ويعتبر كثير من الخبراء إيمز أول مصمم أمريكي ذا أهمية عالمية.

فاز إيمز وسارينن في مسابقة المتحف عام 1940م لتصميمهم كرسي جلوس بأذرع، كانت أذرعه وظهره ومجلسه كلها مجمّعة في شكل مميز من خشب الأبلكاش، وصمم إيمز عام 1946م كرسياً وصل فيه مقعده المصنوع من خشب

الأبلكاش إلى إطار رفيع مصنوع من القضبان المطلية بالكروم بأقراص مطاطية، وسمحت هذه الأقراص المطاطية لأجزاء الكرسي بالحركة حسب وزن الشخص الجالس على الكرسي، وصارت بذلك أكثر راحة، وصنع سارينن عام 1957م مجموعة التيوليب، وهي مجموعة من الكراسي المقوسة وطاولة، وكلها مصنوعة من الألياف الزجاجية ومنصوبة على دعائم من الألمنيوم دقيقة مفردة، وتتكون المجموعة من كراسي وطاولة فقط لأن سارينن أراد أن يلغي الأشكال الأخرى من الأثاث، وأنشئت خلال القرن العشرين شركات ضخمة لتصميم وصناعة الأثاث، وتعد شركة نول العالمية التي أسسها هانز نول في مدينة نيويورك عام 1938م واحدة من أشهر هذه الشركات، وتنتج هذه الشركة أثاثاً من ابتكار عدد كبير من أهم المصممين المحدثين، ومن أشهر الشركات البريطانية في تصميم الأثاث وإنتاجه شركة هابتات التي أسست في لندن عام 1964م، وبالرغم من أن المصممين والمنتجين في القرن العشرين قد جددوا كثيراً في الأثاث فإن أغلب المشترين ما زالوا يشترون أثاثاً مصنوعاً بطرز تقليدية، فطرز القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الفرنسية والبريطانية خاصة، لا تزال مفضلة، وينتجها صُنَّاع الأثاث المعاصرون، ونتيجة لقلة الخشب الممتاز فإن كثيراً من الأثاث الخشبي المعاصر يُنتج من خلط الخشب بخامات أرخص كخشب الأبلكاش وألواح الشرائح المضغوطة، فالسطوح الخشبية تتكون غالباً من قشرة خشبية تغطي الخامة الأقل تكلفة، وبعض القشرات الحديثة مصنوعة من البلاستيك أو من الخشب المغطى بالبلاستيك، ولكن ما يزال هناك أثاث من الخشب الممتاز يُصنَع ويُلَمّع يدوياً[1].

الأثر الفني: Artistic work

الأثر الفني artistic work تأليف حسي يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً جميلاً يتجسد فيه حدس الفنان، وهو على أنواع تجمع بينها عناصر مشتركة ويأخذ تصنيفها أكثر من شكل.

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

ويذكر أن تنوع الآثار الفنية يقوم على الاختلاف في طبيعتها: فالأثر الفني إما أن يرتبط بالحجم فيكون نحتاً أو عمارة، أو يرتبط باللون فيكون تصويراً، أو يرتبط بالضوء فيكون السينما والفيديو والتصوير الضوئي للصور الثابتة والمتحركة، ويذكر كذلك أن تنوع الآثار الفنية يمكن أن يقوم على ما تنطوي عليه من مادة، أي على المادة التي صنعت منها: فمادة الشعر والأدب هي اللغة، ومادة الرقص هي الحركة، ومادة الموسيقى والغناء هي الصوت، والواقع أن هذين التصنيفين لا يشملان كل ما يقع في حدود مصطلح الأثر الفني، إذ إن هناك جوانب أخرى يمكن أن تدخل في بنائه، كالكهرباء والإلكترون وغيرهما من المواد المبتكرة التي تزداد باستمرار وآخره التصوير الرقمي، ولهذا يمكن القول إن هناك أنواعاً أخرى من الآثار الفنية يجب أن تجد لها محلاً في تصنيفات جديدة، ومهما يكن من أمر تصنيف هذه الآثار، فإن المهم في تحديد الأثر، على اختلاف طبيعته ومادته، الإلحاح على أنه لا يرقى إلى مستوى الأثر الفني إلا إذا توافرت فيه قيم جمالية وإبداعية، وفي جملة ما يعنيه هذا التحديد القول إن الآثار الشعبية والتقليدية والتزيينية يمكن أن تكون آثاراً فنية إذا توافرت فيها الشروط الجمالية والإبداعية الخاصة بالأثر الفني، وإن مما يدعم مكانتها آثاراً فنية التصاقها الشديد بالحياة وقدرتها على الشيوع والانتشار.

إن التعريف الذي ذكر للأثر الفني يمكن أن يبرز الخصائص التي تميزه والتي تلخص بما يلي:

إن الأثر الفني شيء حسي موجود في المكان والزمان، أكان تمثالاً أو قطعة موسيقية أو زخرفة أو قصيدة من الشعر، إلا أن قيمته الفنية ليست في المادة الأساسية التي صنع منها بل هي أولاً فيما أنجزه الفنان بعد أن "ذابت" المادة الأساسية بين يديه وأصبحت شيئاً جديداً محسوساً يسمى الأثر الفني، إن هذا الأثر محصلة لعملية إبداع جاءت من الصانع وقد تدخلت فيها تجربته الخاصة التي امتدت عدة أعوام، ورؤيته الخاصة المشحونة بالكثير من الأحكام المنطقية والهواجس والأحلام والآمال مما يقع في القاعدة من "الحدس" المبدع الذي ينعكس في الأثر الفني الذي

يبدعه الفنان، ثم إن الأصل في الأثر الفني أنه من صنع الإنسان وليس من صنع الآلة أو الحيوان: ذلك أن الإنسان هو القادر على اتخاذ موقف جمالي محدد من واقع الطبيعة والحياة والعالم والفكر، والأثر الفني الذي يُخرجه ليس نسخة عن الواقع، بل هو شيء جديد له صلة وثيقة بالواقع ولكن فيه تعبيراً عن رؤية الفنان لذلك الواقع، فإذا توافرت في أثر فني ما قيم جمالية وإبداعية وفنية خاصة تجعله متميزاً، فإنه يسمى عندئذ "رائعة" masterpiece.

الأثر الفني والجمال:

ينطوي كل أثر فني على عنصرين متداخلين هما الشكل والمضمون، ويصدق ذلك على الآثار الفنية "التجريدية" أو "اللامعقولة" والجمال في الأثر الفني كامن فيه بعنصريه، وهو يتألف من جمال المضمون الذي يحمل طابع "التسامي" وجمال الشكل الذي يظهر بما في الأثر من تناسق وتناغم وتكامل.

إن الطبيعة هي مهد الجمال ومصدره الأول، غير أن الجمال في الأثر الفني يختلف عن الجمال في الطبيعة، إن جمال الطبيعة أزلي، وهو جمال بذاته، وهو جمال مطلق، ولكنه جمال شكلي غالباً، أما الجمال في الأثر الفني فيقوم على الصيغة الإبداعية المتغيرة باستمرار: إنه جمال نسبي لا يخضع لقانون رياضي، إنه يجمع بين جمال الشكل والمضمون، وهو لذلك يختلف في ماهيته عن جمال الطبيعة، لذلك فإن قوانين الجمال الطبيعي لا يمكن أن تطبق على الجمال الفني، لقد حاول بعض فلاسفة علم الجمال استخلاص قواعد من الجمال الطبيعي، وقام بعض الفنانين بتطبيق هذه القواعد في عملهم الفني إلا أن ذلك دفع بهم إلى الخروج عن معنى الفن الإبداعي إلى الفن التطبيقي.

إن ثمة عاملاً أساسياً في تحديد الجمال في الأثر الفني هو وحدة العمل الفني ضمن نطاق التنوّع، ويتم تحقيق هذه الوحدة بترابط الأجزاء وتماسكها، فإذا جرى تحليل هذا الترابط فإن في جملة ما يُرى فيه عندئذ التناسب والتوازن والتدرج والترجيح.

الأثر الفني والقدم والديمومة:

الأثـر الفـني إمـا أن يكـون مكـانيـاً كـالعمـارة والنحـت، أو يكـون زمنيـاً كالموسيقى والرقص، وفي كلا الحالين يرتبط الأثر الفني بالتاريخ ارتباطاً عضوياً، إنه يبدأ إنتاجاً حضارياً لمراحل معينة من التاريخ ثم يستمر في المراحل المتتالية آخذاً محلاً معيناً إلى جانب غيره من الآثار المستجدة من دون أن يفقد شيئاً من أهميته أو روعته، بل على العكس فإنه يستمر نموذجاً يعبر عن أرقى مظاهر الإبداع الفني وشاهداً حضارياً مهماً له وجوده في الحاضر وفي المستقبل، إن وثيقة مهمة ذات قيمة تاريخية تساعد على تتبع تطور الفن والفنان، وتطور الحضارات الإنسانية المختلفة.

ويمثـل الأثـر الفـني القـديم النمـوذج الاتبـاعي، فأعمـال الواسـطي وجـامع قرطبة، تبقى أوابد صالحة لكل عصر، وتستمر مرشداً للأصالة وملاذاً للانتماء، ويحقق الأثر الفني تواصلاً زمنياً، ففي كل أثر فني قديم نفحةٌ من الماضي الذي يصبح ماثلاً في الحاضر في هذا الأثر، وهكذا يبقى الأثر الفني القديم سائغاً ورائعاً في جميع مراحل المستقبل، مما يمنحه صفة الاستمرار في الجدارة على الرغم من تبدل الأذواق والمذاهب الفنية، وما يسمى الفنون الشعبية والتراثية يبقى موضع اهتمام وتقدير مع تطور الفن الحديث وتطرفه، بل إن نزعة تكريم التراث إنما انبثقت عن الشعور بروعة الأثر الفني الأصيل.

وهناك من ينادي بالعودة إلى القديم مهما كان بسيطاً، إيماناً بأن ما قدم في الماضي إنما قدم على أروع ما قدمه الإنسان، كما يقول هيغل Hegel، على أن تكريم التراث لا يعني في الواقع الرجوع إليه وإعادة تطبيقه ونسخه، إذ يقضي بذلك على الفن بالجمود، ولكن التراث يبقى منارة تساعد في عملية تأصيل الأثر الفني عملاً إبداعياً متجهاً نحو المستقبل وليس نحو الماضي، على أن الأثر الفني كثيراً ما يجتاز مع الزمن دورة تاريخية جدلية (ديالكتيكية) تبدأ من الرمزية إلى الاتباعية ثم إلى الإبداعية ثم تعود بأثواب جديدة.

الأثر الفني والعالمية:

إن لغة الجمال هي لغة عالمية يدركها ويفهمها جميع الشعوب على اختلاف أنماطها الثقافية ولغاتها القومية، ويتمتع الأثر الفني بقدرة على التواصل لا تستطيعها

اللغات الأدبية التي تبقى محدودة الانتشار في حين يجتاز الأثر الفني الحدود بسهولة لكي يستقر عالمياً في أوسع دوائر التقدير والإعجاب وأبعدها، دونما تحفظ قومي أو لغوي.

لقد أفسحت وسائل الاتصال الحديثة مجالاً أوسع لتعميم الأثر الفني ونشره، وكثرت المهرجانات والمعارض الدولية التي دعمت تلاقي الآثار الفنية وتعايشها، وبدت عالمية الفن بمقدرة الأثر الفني على الانتشار والتواصل، لا بتوحيده وإلغاء الذاتيات الوطنية والتقليدية، وقد تزايد التذوق العالمي المتبادل للآثار الفنية المختلفة بفعل اللغة الجمالية المشتركة، وأصبح الناس على اختلاف أذواقهم وتقاليدهم الفنية يُقبلون على الأعمال الفنية الوافدة ويتفاعلون معها وقد يتأثرون بها، وهكذا أصبح الأثر الفني وسيلة تواصل وتوحيد على نطاق واسع.

وثمة دعوة إلى ربط الأثر الفني بالعالمية متخلياً عن ميزاته القومية، لكن الدعوة لم تكلل بالنجاح لأن الأثر الفني شديد الصلة بصاحبه وحضارة مجتمعه، ولا ينفي ذلك أن يسهم هذا الأثر في إغناء الثروة الفنية العالمية، وفي الاتفاقيات الثقافية بين الدول برامج وخطط ترمي إلى زيادة التعريف بالهوية القومية في الأثر الفني، مع تشجيع التواصل والتبادل والتعايش الثقافي والفني.

الأثر الفني والفائدة:

إن ثمة حاجة معينة تدفع إلى الإقبال على الأثر الفني وإلى اقتنائه مهما ارتفعت قيمته، وإلى تقديره وحفظه وحمايته من العابثين، وهذه الحاجة عميقة ومتعددة البواعث، وإن كانت تبدو ظاهرياً أنها الحاجة إلى الجمال والتمتع به، ولقد تحدث فلاسفة الفن عن وظائف كثيرة للأثر الفني تعبّر عن فوائد له بينها وظائف قومية، وتاريخية، وإبداعية، ونفعية.

الوظيفة القومية:

تتجلى الوظيفة القومية في استيعاب التقاليد الإبداعية، وفي تمثل أهداف الحياة الثقافية والاجتماعية في أمة من الأمم، إن هذا الأثر الفني هو لبنة أساسية في

بناء الشخصية القومية المتمثلة بمجموعة الآثار الحضارية المتعاقبة في التاريخ، إن قوة الآثار الفنية الأصيلة تسهم في تحديد مستوى الحضارة القومية، وبقدر ما تكون هنالك من آثار أصلية، فإن هذا يسهم في استمرار التقدم الإنساني على أوسع نطاق من دون أن يتعارض هذا الأمر مع الانتماء القومي، فالقومية ليست قضية عنصرية، بل هي مشاركة جماعية مسؤولة لبناء عالم أكثر إنسانية، وأكثر تفاهماً وتعاوناً، ثم إن الانتشار العالمي لا يعني عدم الانتماء والالتزام، بل إن تواصل الفنون القومية في العالم يعني الذاتية الفنية، والحفاظ على الشخصية الثقافية وعلى الطابع القومي في الأثر الفني أصبح هدفاً تنظمه وترعاه المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة UNESCO التي تقاوم جميع عمليات المسخ والتشويه التي تتعرض لها الفنون القومية لأي سبب من الأسباب، ثم إن في مقدمة الأهداف الأساسية للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الحفاظ على الشخصية الثقافية العربية، وتأكيد الوظيفة القومية في العمل الفني.

ولكن الابتعاد عن الذاتية الثقافية والطابع القومي قد يصدر عن الفنان نفسه عندما يربط أثره الفني بخصائص مستوردة أو وافدة، أو يقلد النزعات الغربية الطارئة، عندها يفقد الأثر الفني هويته ويتخلى عن ذاتيته.

الوظيفة التاريخية التسجيلية:

إن الأثر الفني قادر على التعبير عن مادة معينة تتضمن موضوعاً له أبعاد فكرية أو أخلاقية أو تاريخية، مهما كان نوعه: أكان حركياً أم تشكيلياً أم جمالياً، يذهب أصحاب "النزعة التقريرية" إلى النظر للأثر الفني على أنه وثيقة تاريخية أو صيغة تسجيلية لواقع معين، والأصح القول إنه أولاً وثيقة فنية جمالية يقدم مضمونها حدثاً ثقافياً حضارياً، ولذلك فإن موضوع التاريخ الحضاري هو الآثار الفنية في التاريخ، وليس موضوعه الأحداث التاريخية التي تبقى من اختصاص التاريخ السياسي.

ومع ذلك فإن الأثر الفني بصيغته التعبيرية لا يمكنه أن يبقى خارج حدود التاريخ السياسي الذي يؤلف الخلفية الاجتماعية له، ولكنه لا يكون ناقلاً حرفياً

لأحداث التاريخ وإن كان يمثل جوهر التاريخ، فعندما يستمع الإنسان إلى موسيقى شهرزاد لريمسكي كورساكوف R.Korsakov ويرى لوحة الغرنيكا Guernica لبيكاسو Picasso فإنه لا يقف أمام تفاصيل تاريخية بل يقف أمام مجمل تاريخي اجتماعي، ولقد قدم الأثر الفني القديم في هذا المجال خدمات أساسية للمؤرخ الذي استقرأ الأحداث وربط بعضها ببعض من دراسته واستقرائه للآثار القديمة، وليس من مهمة عالم الآثار كشف الأحداث بقدر ما يهمه الكشف عن تطور حضارة الإنسان في آثاره الفنية التي أنجزها في تاريخه الطويل.

الوظيفة الإبداعية:

إن أهم ميزات الأثر الفني ما يقدمه من صيغ جمالية لم يكن لها وجود سابق، فهو يبدع شكلاً طريفاً وينشئ موضوعاً مبتكراً لم يسبقه إليه فنان آخر، ولكنه لا يقدم شيئاً من العدم، إن الإبداع الفني هو رؤية جديدة للواقع، والواقع متغير باستمرار، والتقاط لحظاته والتعمق فيها حدسياً يكوّن عند الفنان تصوراً مستقراً وجديداً يتمثل بتعبير يتحقق في أثر فني، وذلك هو "الإبداع الفني"، إن الوظيفة الإبداعية مهمة ضرورية، ولولاها لانقلب العمل الفني إلى عمل عادي، فالإبداع الفني يزيد الثروة الجمالية والثقافية، ويثير الاعتزاز بالقدرة الابتكارية، ويفتح آفاقاً لتعرّف صيغ تضاف إلى الصيغ الواقعية المألوفة، ويقدم آيات جديدة من الجمال فوق الواقعي تسد الحاجة المتزايدة إلى متعة ثقافية في عالم يعيش تحت وطأة المنجزات المدمرة التي تغذي التشاؤم وتسبب الرعب واليأس.

الوظيفة النفعية:

يتحاشى علماء الجمال الربط بين الأثر الفني والمنفعة، بل إن كثيراً منهم يعتقد أن الفن يتنافى مع المنفعة، فإذا انطلق المرء من المعنى الواسع والعميق لمفهوم المنفعة فإنه لا يستطيع أن يتصور أثراً فنياً لا نفع يأتي منه، حتى لو اقتصرت هذه المنفعة على تذوق الجمال، وفي رأي دوي Dewey أن هذا التذوق ذاته هو إدراك حسي متسام يعادل أي لذة تأتي من التمتع بالأشياء التي نستعملها، ويرى هنري

دولاكروا H.Delacroix أن الفن لا يبدأ إلا في اللحظة التي يتمكن فيها الفنان من أن ينصرف عن الطابع النفعي للحياة العملية، وهو، ومعه أصحاب هذه النزعة، يجدون أن العمل الفني يجب أن يهدف إلى المتعة الفنية الخالصة التي لا تشوبها شائبة من مصلحة أو غرض نفعي مادي، والمعنى ذاته يصادف عند المفكر الألماني لانج Lange حين يذكر أن الفن هو مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم من دون أن يكون له أي غرض يرمي إليه سوى هذه المتعة المباشرة، ولكن هناك من المفكرين المحدثين من لا يجد حرجاً في الاعتقاد بان الوظيفة النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظيفته الجمالية التعبيرية، وأنه قد يوجد جمال ما في أثرٍ وجد أصلاً لمنفعة مادية أو اجتماعية، بيد أن هناك تياراً آخر في الفن الحديث شغلته أفكار "العدمية" nihilism عن القول بتوظيف الفن لأي غرض حتى لو كان جمالياً محضاً، وبالمقابل فإن تياراً آخر يرى أن الأثر الفني الذي لا يحقق فائدة مباشرة هو عبث، وذهب تولستوي Tolstoi في كتابه "ما هو الفن؟" إلى وجوب النظر إلى الفن على أنه مظهر من مظاهر الحياة البشرية، والعمل الفني الحقيقي، في نظر تولستوي، هو ذلك الإنتاج الصادق الذي يمحو كل فاصل بين صاحبه من جهة، والإنسان الذي يوجَّه إليه، من جهة أخرى، من هذه الزاوية يكون للفن منفعة إنسانية اجتماعية.

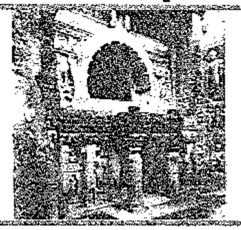
وأخيراً إذا قيل إن التمتع بالجمال في الفن يمكن فهمه على أنه منفعة، فإن هذه المنفعة قد تبدو واضحة كذلك، حين يوسع معنى الأثر الفني ليشمل تلك الأشياء التي يستعملها الإنسان، والتي تكتسب، من المعالجة الفنية للشكل فيها، طابعاً حراً يدنو بها من الفنون الجميلة[1].

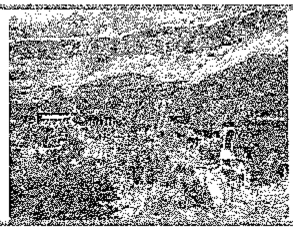
آجانتا : Ajanta

تقع كهوف آجانتا Ajanta الشهيرة في إقليم الدكن Deccan، بمنطقة حيدر آباد من الهند وتبعد نحو 105كم عن مدينة أورنغ أباد Aurrangabad في

(1) عفيف بهنسي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 344

ولاية ماهاراشترا Maharashtra في أواسط الهند وغربيها، وقد ظهرت في هذا الموقع نهضة فنية استمرت نحو خمسة قرون ونيف بين القرنين الأول والسابع بعد الميلاد، وبرزت هذه النهضة في ثلاثين كهفاً ضخماً محفورة في الصخور وتبدو مصطفة في أعلى واديٍ نهر الغانج في ما يشبه مدينة دينية، وتتميز هذه الكهوف باحتواء معظمها على لوحات جدارية مهمة تزين جدرانها وتعبّر عن نبض روحي وحسٍ جمالي ومهارة فائقة في التنفيذ.





واجهة المعبد (19)



داخل الكهف(1) في القرن 6م









بوذا جالس على الطريقة الأوروبية

معبد(26) القرن 6م

تدل منحوتات كهوف آجانتا على مدى تطور فن النحت في عهد أسرة غوبتا Gupta (ما بين القرنين الرابع والسادس بعد الميلاد) ويتضح ذلك من تماثيل بوذا ويبدو متدثراً بثوبه، وتظهر عيناه مغمضتين وحاجباه على شكل قوسين مخططين بوضوح وشفتاه مقوستين، وتبرز التماثيل صفات أخرى جاءت من الفن الإغريقي-البوذي، وانصهرت في عبقرية الهند التي أبدعت فناً أكثر توازناً وصفاءً ورقة وحيوية، هنا يظهر بوذا (560- 480ق.م) ملتفاً بثوب يبدو كأنه من قماش "الموسلين" وقد ابتل بالماء فتموجت ثناياه، أما في بداية عصر غوبتا فقد اختفت الثنيات وبدا الثوب مصقولاً شفافاً يغطي جسم بوذا بكامله.

وهناك نوعان من تماثيل بوذا: تماثيل يبدو فيها واقفاً تتسدل ملابسه الفضفاضة لتؤكد الوقار والاتزان، وتماثيل في جلسة ملكية وحول رأسه هالة من نور، وفي جميع الأحوال يبدو بوذا طويل القامة ويوحي بالرقة، إلا أن المثّالين اتجهوا، بعد عصر غوبتا، وفي القرنين السابع والثامن بعد الميلاد، نحو التعبير عن قوة الإنسان العلوي فظهرت نماذج تمثل بوذا بجسم وأطراف ثقيلة ضخمة.

وقد اشتهرت كهوف آجانتا بتصاويرها الجدارية الرائعة التي تبرز المعاني الإنسانية وفيها تجسيد حياة بوذا، غير أنه لم يبق من الأعمال التي سبقت عصر غوبتا سوى بعض الآثار في الكهف التاسع، وفي الكهف العاشر يوجد إفريز طويل يتميز بحيوية نادرة ويمثل مشاهد فيلة بين نباتات اللوتس ومحاربين وراقصات، أما القسم الأكبر من التصاوير فيعود إلى حقبة متأخرة ترجع إلى عهد أسرة غوبتا وتتجلى في الكهوف ذات الأرقام 2،16،17 ، 1 وقد اتبعت في تنفيذها طريقة تشبه الفريسك.

والفن في أجانتا فن مثالي لا يبحث عن التعبير المباشر أو الإيحاء بالواقع بطريق النور والظل لأنه يطمح إلى هدف أعمق وأبعد غوراً، مستخدماً تعابير الوجوه والحركات للدلالة على مضامين روحية وجمالية، إن الصور التي تمثل الـ"بوديستافا" Boudistavas (نظراء بوذا) تتميز بالعظمة والتوازن في هدوء لا تشوبه شائبة، ففي صدر الكهف الأول صورة رجلين من "البوديستافا" يحيطان بالبناء النموذجي للعمارة البوذية "داغوبا" Dagoba ويؤكدان في انحنائهما التوازن، وتعبر ملامح وجهيهما عن الصفار والحزن الناجمين عن الإعياء.

ويلاحظ في تصاوير آجانتا تجمع موفق وثابت ينبض بالحياة بأشخاص في لقاءات ومشاهد غرامية ومواقف مأساوية، وهو تجمع خفي يرصد البطولة ومظاهرها وتبدو الأوضاع فيه كأنها سكبت في أبيات من الشعر، ويبدو المشهد كأنه يروى في قصة، وتكفي خطوة الشخص للدلالة على تغير المكان، فالتجمع مرن، ولكنه مدروس ومتوازن، ولا ينطوي الانتقال من حيّز إلى آخر، في هذه الأعمال، على أي مفاجأة، وإذا كان الانطباع الأول يوحي بأن تجمع الأشخاص جاء

عفوياً، إلا أنه سرعان ما تدرك العين نظاماً فنياً في تكوين المشاهد وارتباط بعضها ببعض وخضوعها لإيقاع واضح يتحقق معه الانسجام والتوازن، ويتم التمركز في اللوحات من خلال الشخصيات الثانوية التي تحيط بالتكوين وهي منحنية لتقود البصر نحو الشخصيات الرئيسية.

تتعدد الطرز الفنية في كهوف آجانتا وتمثل اختلافاً بين المدارس الفنية متطوراً مع الزمن، ولعلّ أهم هذه الطرز ما يشاهد في الكهفين الأول والثاني، وفي بعض التفصيلات في الكهف السادس عشر، مما يتميز بالضخامة وحسن معالجة الظلال والأضواء، والثقل في قماش الملابس، والوجوه ذات الفم الضيّق الكثيف، وأقواس الحواجب المحددة بخط مستمر.

والخلاصة فإن ما يغلب على المشاهد المصورة في آجانتا أنها مستوحاة من قصص بوذية وقد تمثلت فيها بيئة تظهر فيها حياة الدين الخيالية ويتجلى فيها الانسجام مع الرقة والنعومة مما يذكر بفخامة مسرح الحبّ السنسكريتي، ويحتل فن آجانتا مكانة مهمة في تاريخ الفن الهندي، وهو يعبر عن الصفاء والحب الروحي في بيئة رأت (أن ممارسة الفن نشاط مبارك ومن مصدر إلهي)[1].

الأجراس الأنبوبية : Tubular Bells

آلات نقر تتكوّن الواحدة منها من 18 أو 20 أنبوباً نحاسياً أو فولاذياً يبلغ مداها الصوتي 5.1 أوكتاف، تُرتَّب هذه الأنابيب بحيث تقع الأصوات الغليظة إلى اليسار والأصوات الحادة إلى اليمين، يُنقّر العازف الأنابيب مُستخدماً مطرقتين خاصتين من الجلد المضغوط، فتصدر الآلة أصواتاً عميقة رنانة يستطيع العازف أن يُطيلها باستخدام بدّال إطالة يُدار بالقدم.

يعود استخدام الأجراس الأنبوبية الحجرية في الشرق الأقصى، إلى أوائل القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد، وفي عام 1885م، اخترع الإنكليزي هامبتون

(1) بشير زهدي، المصدر السابق، ص 377، (بتصرف).

طراز الأجراس الأنبوبية المستخدم الآن في الفرق الموسيقية والأوركسترا وغير ذلك من الجوقات الموسيقية[1].

أجراس الأوركسترا : Glockenspiel

أجراس تستخدمها الأوركسترا تحاكي الأجراس الحقيقية المصنوعة من البرونز، وأجراس الأوركسترا نوعان: الأجراس الأنبوبية، والقضبان المعدنية، يتراوح محيط الأجراس عادةً بين 2.5 إلى 5 سم وتختلف طولاً حسب طبقة الصوت، وتُعلق بإطار معدني وتُطرق بمطارق ثقيلة ذات رأس جلدي، والقضبان الحديدية ذات أحجام مختلفة، لا يزيد سمكها عادة عن 13ملم، وترتب في صفوف أشبه ما تكون بلوحة المفاتيح في البيانو، وتُطرق بمطارق قاسية، فتخرج صوت رنين، أكثر وضوحاً وأعلى طبقة من الأجراس الأنبوبية المعلقة[2].

الإخراج الفني : Art direction

الإخراج الفني direction هو رواية قصة ما عن طريق أداء حركات تمثيلية في المسرح أو السينما أو التلفزيون في أسلوب فني وتقني معبّر، توضّح حوادث القصة بغرض المشاهدة، واستخدام المؤثرات السمعية والبصرية، وتدريب الممثلين على التنفيذ.

الإخراج المسرحي:

تعد وظيفة المخرج المسرحي إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي لمسرحية ما، ويرادف مصطلح "المخرج" في اللغة الإنكليزية كلمة "المدير" director، لأن المخرج يتحمل مسؤولية إدارة العمل وتنظيم جميع أفراده الفنيين من ممثلين وتقنيين، من أجل تحقيق التصور الجمالي الذي يعبر عن تفسير المخرج لنص المؤلف، أما المصطلح الفرنسي misc en scène فإنه يشير إلى رسم حركة المشاهد.

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) المصدر السابق.

وكان الإخراج أيام الإغريق جزءاً من مهمة الكاتب المسرحي، ثم أصبح في أيام شكسبير وموليير مهمة تناط بالممثل النجم، إلى أن استقلت مهنة المخرج في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ويعزى إلى دوق ساكس- ماينغن Saxe- Meiningen (1914 -1826) الألماني، جورج الثاني، المحب لفن المسرح، أنه أول من رسّخ المفهوم المعاصر لمهنة المخرج، وتلاه كل من أندريه أنطوان A. Antoine (الفرنسي)، وكونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (الروسي)، وغوردن كريغ G. Craig (البريطاني)، وماكس راينهارت M. Reinhardt (النمساوي) وبرتولد برشت B. Brescht (الألماني) ولكن بريطانيا ظلت تجمع بين المخرج والممثل معاً مثل لورنس أوليفييه L. Olivier وجون غيلغود J. Gielgud. واليوم، أصبح بدهياً قيام مخرج/ مؤلف بإخراج مسرحية لغيره، أو مخرج/ ممثل بإخراج مسرحية لا يؤدي فيها.

وقد ازداد عدد المخرجين في العالم منذ ثلاثينات القرن العشرين مع نمو فن الإخراج في الولايات المتحدة التي أخذت منهج ستانيسلافسكي وطورته في اتجاهات متباينة، ومن أهم من أرسوا قاعدة قوية لفن الإخراج المسرحي: إيليا كازان E. Kazan، ولي ستراسبرغ L. Strasberg، وهارولد كلورمان H. Clurman، وجوزيف تشيكن J. Chaikin (المجري)، وقد نما الإخراج في أوروبا عامة، واحتل مكانة بارزة في الفن المسرحي، وخاصة في أعمال بيتر بروك P. Brook، وبيتر شتاين P.Stein، ويوري ليوبيموف Y. Lyubimov وأمثالهم، ومنذ أواسط القرن العشرين وجدت نظريتان رئيستان للإخراج المسرحي، بغض النظر عن الأساليب، الأولى تنطلق من عملية تخطيط منظم ومسبق لجميع تفاصيل العرض، بما فيها حركة الممثلين، أما الثانية، فتعتمد على استكشاف النص من التجارب العامة التي تسبق العرض وتتخللها ارتجالات في الأداء المسرحي، ولكن نجاح المخرج في الحالتين يظل مقروناً بقدرته على استخلاص أفضل ما لدى الممثلين والفنيين من طاقات إبداعية، وتوظيفها بعدالة ودقة وإيجابية، لتخدم جميعاً تفسيره للمعنى وتصوره للشكل الذي يجب أن تكون عليهما المسرحية في مكان وزمان معينين.

الإخراج السينمائي:

يمكن أن يعرف الإخراج السينمائي بأنه "رواية قصة بالصور والمؤثرات الصوتية والبصرية والحركية"، ويعد المخرج عماد العمل السينمائي، وقد استطاع بعض المخرجين جلب أشخاص عاديين اكتشفوا فيهم الموهبة الفنية وجعلوا منهم نجوماً، وقلل البعض الآخر من الحوار في أفلامه بقدر كبير مستعيضاً عنه بالمؤثرات من حركة وصوت ولون وإيحاء، لكن أهمية المخرج السينمائي تعود إلى ما قبل ذلك، أي إلى عهد السينما الصامتة، في الولايات المتحدة أو في ألمانيا أو روسيا أو فرنسا، ومن الرواد الذين خلدتهم أعمالهم: غريفيث Griffith وتشارلي تشابلن Ch. Chaplin وآبيل غانس A.Gance وآيزنشتاين Eisenstein، ومع دخول الصوت إلى صناعة السينما عام 1926، وتطور تقنيات التصوير والمونتاج والمزج الفني (المكساج) ثم ولوج صناعة التلوين على الأفلام وابتكار "الشاشة الموسعة" (السينماسكوب) cinemascope، تزايدت أعباء المخرج كثيراً، لأنه فضلاً عن موهبته الإبداعية، عليه أن يتولى إدارة أعداد كثيرة من الفنيين ويشارك في تصميم الأزياء والإضاءة و(المكياج) ليحمل الفيلم توقيع مخرجه.

والفارق مهم بين الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي، ففي المسرح، يقدم المخرج للمشاهد عرضاً حياً يستطيع أن ينظر من خلاله إلى أي زاوية من المسرح بمحض اختياره، أما في السينما، فإن المخرج هو الذي يختار اللقطات والزوايا المحددة من قبله، لذلك كان قول الممثل والمخرج البريطاني أورسون ويلز O.Welles مهماً حول ضرورة أن تكون "الكاميرا عين الشاعر".

والإخراج السينمائي ليس إدارة ممثلين فحسب، بل هو تصور تعبيري متكامل لكيفية رواية موضوع معين بالأسلوب الأمثل لإحراز التأثير المطلوب، لذلك فإن التعاون بين المخرج ومدير التصوير وفني الجمع والتركيب (المونتاج)، له أثر حاسم في إنجاح الفيلم أو إخفاقه، وقد أصبحت صناعة السينما معقدة، خاصة في "هوليود" التي غزت بقية أرجاء العالم بتياراتها السينمائية المختلفة مثل أفلام المنوعات الموسيقية، ورعاة البقر (الكاوبوي)، والجريمة (المافيا)، والملهاة، والفروسية،

والحروب، إذ أصبح لكل منها مخرج في مجاله الاختصاصي المحدد، وفي الحرب العالمية الثانية نزح رواد السينما الألمان إلى الولايات المتحدة، ومنهم فريتز لانغ F. Lang، ووليم فيلر W. Wyler، وبيلي فيلدر B. Wilder. ثم ما لبث الإخراج السينمائي أن أصبح مهنة اختصاصية، وبرزت أسماء لكبار المخرجين العالميين مثل: كوروساوا Kurosawa، وفيتوريو دي سيكا V. de. Sica، ولوي بونيويل L. Bunuel، وألفريد هتشكوك A.Hitchcock، وسيرغي بوندار تشوك S. Bondarchuk، وأنغمار برغمانI. Bergman وفيدريكو فليني F. Fellini، وإيليا كازان E. Kazan، وروبرتو روسليني Rossellini.R.

ومن أبرز المخرجين العرب للسينما العربية: صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وعاطف الطيب، ومحمد خان (من مصر)، ومحمد الأخضر حامينا، وأحمد الراشدي (من الجزائر)، وجميل شكري (من العراق)، ومحمد ملص، وعبد اللطيف عبد الحميد (من سوريا)، وفريد بوغدير، ونوري بوزيد (من تونس)، وخالد الصديق (من الكويت).

ومع أن صناعة السينما أصبحت بالألوان، إلا أن بعض المخرجين المعاصرين ما زال يقوم بتصوير أفلامه بالأسود والأبيض، متحرياً الإحساس بمصداقية تسجيلية تمتد بأثرها إلى المشاهد، ومنهم مارتن سكورسيزه M. Scorcese في فيلم "الثور الهائج"، كذلك فعل المخرج العربي المصري محمد فاضل عندما صور فيلم "ناصر 56"، كما أن التصوير بالأسود والأبيض، والألوان معاً يستخدم للدلالة على الخيال والأحلام والأفكار المجردة.

واعتمدت صناعة السينما، منذ أفلام تشارلي تشابلن، على الخدع السينمائية وتطورت تقنياتها على نحو ملحوظ في الربع الأخير من القرن العشرين مثل فيلم "حرب النجوم" واشتهر المخرج ستيفن سبيلبرغ S. Spielberg باستخدامه تقنيات الخدع السينمائية المتطورة في أفلامه بالحاسوب، ومن دون استخدام ممثلين أو محترفات للتصوير.

أما عن أفلام الكرتون الطويلة التي أطلقها المخرج السينمائي الفنان والت ديزني W. Disney منذ أفلام "سنووايت والأقزام السبعة" مروراً بأفلام الحيوانات، التي تتكلم بلسان الممثلين، الملائمة للأطفال والكبار معاً، فقد تطورت هذه الأفلام تطوراً كبيراً وأصبح الإخراج فيها، وزوايا تصوير رسومها ينافسان السينما العادية، ووصل الأمر بديزني في فيلمه "فانتازيا" إلى استخدام "الفن التجريدي" مع الموسيقى بصورة تجريبية جريئة، وإلى إدخال شخصيات كرتونية مع ممثلين أحياء، واستخدمت هذه التقنية بصورة أوسع مع الفيلم "ماري بوبنز" M. Poppins من بطولة جولي أندروز J. Andrews، وديك فان دايك D. Van Dyke الذي يرقص مع شخصيات كرتونية، ولكن هذه الأفلام وصلت إلى ذروتها مع شخصية "روجر رابيت" R. Rabbit أو "روجر الأرنب" التي ابتدعتها شركة "وارنر" السينمائية في الفيلم المسمى "من أوقع روجر الأرنب؟"، وإذا كانت السينما قادرة على خلق شخصيات غريبة مقنعة من الحيوانات، كما في فيلم "غريملنز" أو فيلم "إي تي" E.T فإنها أصبحت تستطيع إنتاج فيلم طويل كامل بشخصيات مجسمة غير بشرية، كما في فيلم "قصة ودمى"، وكذلك بالإقدام على إنتاج فيلم من بطولة شخصية حيوانية طريفة، كما في فيلم "بايب" Pipe، وهو من بطولة خنزير، أو فيلم "ملك الغابة" The Lion King، لكنه مهما بلغ التقدم التقني في السينما لتوفير الميزانيات وتسهيل الإنتاج، تبقى حصيلة الجهود البشرية في المقام الأول، وقد تفيد التقنيات الفنية في إخراج أفلام تاريخية ضخمة بعض الشيء، كما أفادت أفلام المغامرة الحركية بعض نجوم السينما مثل شوارزينغر Schwarzenegger، وستالونه Stallone، وويليس B. Willis، لكن هذه الأفلام لا تعتمد التقنية كلياً إذ إن تقاليد السينما الضخمة منذ المخرجين كوروساوا الياباني، ووايلر وكوبريك Kubrick الأمريكيين، هي نفسها تقريباً في أفلام خالدة أكثر حداثة مثل: "الامبراطور الأخير" للمخرج برتولوتشي Bertolucci، و"هنري الخامس" للمخرج كينيث براناغ K. Branagh، و"الملكة مارغو" للمخرج باتريس شيرو P. Chercau، و"قلب شجاع" للمخرج ميل غيبسون Gibson.M، وسيكون تطور

الإخراج إجمالاً تابعاً لعوامل اقتصادية تحدد حسبان الكلفة لكل تقنية ولكل فيلم منتج، وفي ضوء تقدير الكلفة يجري إخراج الأفلام المناسبة والاقتصادية.

الإخراج التلفزيوني:

حاول التلفزيون في بداية انطلاقته أن يقتدي بكل من المسرح والسينما في مقاربته فن الدراما، إلا أن "المونتاج" لم يكن متاحاً من الناحية التقنية، لذا كانت الأعمال الدرامية تصور دفعة واحدة، فإذا حدث خطأ ما، يعاد العمل من بدايته، أما التشبه بالسينما فنجم عن كون أداة الإيصال في التصوير بعدة أجهزة تصوير عوضاً عن آلة واحدة، وفي مرحلة نضج الدراما التلفزيونية، صار الإخراج التلفزيوني يستخدم المونتاج كثيراً ليقترب من السينما في ذلك، ولكن ظل العمل الإخراجي التلفزيوني محصوراً ضمن جدار المحترف وسط تزيينات المشاهد (الديكورات) المصطنعة، وتحت إضاءة باهرة لابد منها للحصول على صورة جيدة باستخدام أجهزة التصوير الحساسة، وبقدر ما ظن المسرحيون من جهة، والسينمائيون من جهة أخرى أن الإخراج التلفزيوني سهل اكتشفوا أنهم في حاجة إلى ممارسة ومران قبل أن يسيطروا على إدارة المشاهد كاملة، والقيام بمونتاج فوري عبر التقطيع الفني، أي إخراج كل جزء من العمل بعدة آلات تصوير، لذلك، فإن الإخراج التلفزيوني يعتمد بالضرورة على تحضير مسبق دقيق جداً، في حين قد يتاح نوع ما من حرية الإبداع والارتجال النسبي في المسرح والسينما، لكن الأمر عاد فاختلف مقترباً من اللغة السينمائية أكثر مع اختراع آلة التصوير الصغيرة المحمولة وعربات النقل الخارجي التي أمكنت المخرج من الخروج من إسار المحترف، وتصوير مشاهده في المواقع الطبيعية، وقد أتاح ذلك حرية أكثر وارتجالاً وتصويراً للمشاهد لقطة فلقطة في بعض الأحيان من زوايا لم تكن متاحة من قبل، لكن لقطات الإخراج التلفزيوني عموماً تختلف بعض الشيء عن لقطات السينما، نظراً لاعتماد التلفزيون على حوارات طويلة أشبه بالمسرح، وكون مواضيع مسلسلاته غالباً ما تدور حول قضايا اجتماعية حميمة، مما يستدعي إيضاح الشخصيات للمشاهد بلقطات أقرب، هذا

فضلاً عن التنوع بين التصوير الخارجي والداخلي، ومحاولة المطابقة بينهما من حيث "الديكور" والإضاءة، والإخراج التلفزيوني حرفة أقرب إلى العلم، إذ إنها تكون فنية ومعبرة عندما تبتعد عن النزعة الاستعراضية فتحقق غاية المشاهدة الجذابة واللافتة للانتباه، وتقدم رواية القصة صراع الشخصيات إلى المشاهد أكثر إيضاحاً وإثارة للاهتمام.

وتعـرّض الإخـراج التلفزيـوني والسينمائي إلى تـدخل التقنيـات الحاسـوبية (الإلكترونية) التي جعلته أكثر فاعلية وأقل كلفة[1].

الأداء الموسيقي : Musical performance

الأداء الموسـيقي Musical performance عمـل تنفيـذي خـاص لمؤلّفـة موسيقية يقوم بأدائها العازف أو المغني أو قائد الفرقة الموسيقية (أوركسترا)، ينْفذ فيها إلى أعماق الأثر الفني الذي أعدّه المؤلف الموسيقي، ويعني الأداء عزف أو غناء العلامـات أو الإشارات الموسـيقية الخاصـة الـتي كتبهـا المؤلـف، كمـا يعـني سـعي المـؤدي إلى إبـراز الـشعور والتعـبير والإحـساسات الـتي عناهـا ذلـك المؤلـف في عملـه الموسـيقي، ثـم إن الأداء نـوع مـن عمليـة ابتكـار شخصية يضيفها المـؤدي إلى العمـل الموسـيقي ترجمـةً لأفكـار المؤلـف الكامنـة في سـطور مؤلفتـه، ولمـا كانـت الأذن البـشرية المرهفـة تحـس أقـل الاختلافـات بـين الطبقـات الـصوتية، كمـا تـدرك أقـل الفوارق الإيقاعية والزمنية، فإنها قادرة على التفريـق بـين الأداء العـادي والأداء الفـذ، وقـديماً كـان الأداء، كمـا في كـثير مـن أنـواع الموسـيقى الـشرقية ومنهـا العربيـة، عفوياً يعتمد تناقل الألحان بين الأجيال تناقلاً سماعياً، فكان المؤدي غالباً ما يرتجل الألحان ويؤلفها، وفي العصور الوسطى، ابتكرت علامات موسيقية ساعدت المـؤدي في الحفاظ على الطبقة الصوتية بصورة عامة من دون تفصيلات أخرى محـددة، ولم تكـن هـذه الحالـة تُؤلّـف أي صـعوبات، حـسب مفهومنـا الحـالي، إذ كـان معظـم

---

(1) رياض عصمت، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 538، (بتصرف).

الألحان غنائياً، ومنذ القرن السابع عشر أخذ التدوين الموسيقي، في أوروبا، ينحو نحو الدقة أكثر فأكثر، فتوضحت الإشارات والمصطلحات في تحديد الحركة والزمن ودرجات ارتفاع الأصوات وشدتها وأسلوب الأداء والتعبير وغيرها، وبرز دور المؤدي، ولاسيما العازف، وأصبح في استطاعته أداء ما توخاه المؤلف في عمله الموسيقي بالدقة المطلوبة، ومع أن التدوين الموسيقي أصبح أكثر دقة من ذي قبل، فإنه ما زال في وسع المؤدي أن يبتدع إحساسات موسيقية مرتجلة يُطعّم بها اللحن الأصلي، ومع تحسّن صناعة الآلات الموسيقية، حظي العازف بمجالات واسعة في المهارة والإبداع، وأفسح كثير من المؤلفين الموسيقيين مجالاً للعازف المنفرد soloist لأن يرتجل لحناً أو مقطعاً صغيراً في أدائه اللحن الأصلي، ولاسيما في قطع الحوارية (الكونشرتو) concerto، يبرز فيها مهارته في الأداء، وسميت هذه المقاطع المرتجلة بـ "القفلة" cadence.

وقد كتب بعض المؤلفين الموسيقيين قطعاً موسيقية خاصة لعازف مبدع شهير كالمؤلف وولتن W. Walton الذي كتب حوارية للكمان عام 1938 خاصةً بعازف الكمان العالمي هايفتس J. Heifetz وقد أصبح كثير من كبار الموسيقيين عازفين مهرة ومبدعين في مجال الارتجال ومؤلفين أيضاً، إلا أن بعض المؤلفين لم يتركوا مجالاً حراً للعازفين المنفردين المبدعين الآخرين للتصرف بمؤلفاتهم كأن يضيفوا عليها أو ينقصوا منها أو يبدلوا شيئاً من الزخارف اللحنية فيها، وحرصوا على تسجيل كل مشاعرهم الفنية والتعبيرية بكل دقة في مدونتهم الموسيقية ومن هؤلاء شوبان F. Chopin، وليست F. Liszt وقد اتجه كل من العازف والمؤلف، شيئاً فشيئاً، نحو التخصص وإتقان دوره في مجال عمله، وبرز المؤلف الموسيقي الذي يكتب قطعة موسيقية خاصة بعازف منفرد ماهر، وظهر نوع من المغنين المنفردين من أشخاص نالوا شهرة واسعة في أداء الأعمال الغنائية ولاسيما في مجال الأوبرا opera، لصفاء أصواتهم وضداحها، مثل كاروزو E. Caruso.

وفي القرن التاسع عشر، ظهر نوع جديد من الأداء لفت انتباه الجماهير وقام بدور كبير في تطور السمفونية symphony وتزايد عدد أفراد الفرقة الموسيقية،

ونعني بهذا الأداء قائد الفرقة الموسيقية الملقب بالإيطالية بالمايسترو maestro، وتنحصر مهمة القائد الأساسية في ترجمة لغة المؤلف الموسيقي وأفكاره ونقلها بكل دقة وإخلاص إلى الجمهور عبر العازفين، والمحافظة على تضامن جميع الآلات في الفرقة الموسيقية وإبراز مكانتها في مختلف أجزاء العمل الموسيقي مع الحفاظ على التوازن الإيقاعي والتناسق النغمي فيه، وقد برز كثيرون في قيادة الفرق الموسيقية في القرن العشرين، منهم توسكانيني Toscanini، وفورتفنغلر Furtwangler، وكارايان Karajan(1).

الأدب: Literature

الأدب هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف وأفكار وخواطر وهواجس الإنسان بأرقى الأساليب الكتابية التي تتنوع من النثر إلى النثر المنظوم إلى الشعر الموزون لتفتح للإنسان أبواب القدرة للتعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه بأسلوب آخر، يرتبط الأدب ارتباطاً وثيقاً باللغة فالنتاج الحقيقي للغة المدونة والثقافة المدونة بهذه اللغة يكون محفوظاً ضمن أشكال الأدب وتجلياته والتي تتنوع باختلاف المناطق والعصور وتشهد دوماً تنوعات وتطورات مع مر العصور والأزمنة، وثمة العديد من الأقوال التي تناولت الأدب ومنها ما قاله وليم هازلت (إن أدب أي أمة هو الصورة الصادقة التي تنعكس عليها أفكارها...).

تعريف الأدب والمفهوم العلمي له:

الأدب تعبيرٌ راق عن المشاعر والأفكار والآراء والخبرة الإنسانية، وهو في معناه العام يشمل كل ما كُتب عن التجارب الإنسانية عامة، ويشمل أيضاً الكتابات المختلفة من معلقات العرب وملاحم الإغريق وما سجله المصريون القدماء، وكذلك روايات نجيب محفوظ، ومغامرات ماركو بولو، ومسرحيات وليم شكسبير، ومقامات الحريري ورحلات ابن بطوطة والكتب الهزلية والسير الذاتية

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 570، (بتصرف).

وما إلى ذلك، أما الأدب بمعناه الضيق، فله أنماطه المختلفة، فقد تقرأ أدباً كُتب بلغة ما، مثل الأدب الفرنسي، وقد ندرس كتابات تتناول شعباً، مثل أدب الهنود الأمريكيين، وقد نتحدث في كثير من الأحيان عن أدب حقبة معينة من الزمن، مثل أدب القرن التاسع عشر الميلادي مثلاً، هذا ويمكن أن نشير إلى أدب يتناول موضوعاً معيناً مثل أدب الرحلات، أو قصص الخيال العلمي أو أدب المقاومة.

فالأدب هو أحد الفنون الجميلة، أو ما يمكن أن يشار إليه بالكتابة الجميلة، وإننا لنميز بين الأدب والكتب الهزلية تماماً، كما نميز بين لعبة كرة القدم التي يمارسها لاعبون محترفون وأخرى لا تعدو أن تكون لعبة في الكرة يمارسها اللاعبون في حديقة المنزل أو في فناء الدار، وحين نصف قطعة مكتوبة بأنها أدب فإننا نمتدحها بإطلاق هذا الوصف عليها.

يُقسّم الأدب إلى نمطين رئيسيين: الأدب الخيالي والأدب غير الخيالي أو الحقيقي فالأدب الخيالي يعني الكتابة التي يبتدعها الفنان من مُخيّلته، وقد يُضمّن المؤلفون كتاباتهم حقائق تتناول أشخاصاً أو أحداثاً حقيقية، غير أنهم يمزجون هذه الحقائق بوضعيات خيالية، وجدير بالذكر أن معظم الأدب الخيالي هو كتابات سردية شأن الروايات والقصص القصيرة، كما يشمل ذلك الكتابات المسرحية والشعر أيضاً، أما الأدب غير الخيالي أو الحقيقي فهو الكتابات التي تقدم حقائق تتناول مواضيع تدور حول الحياة الواقعية، وتشمل الأنماط الرئيسية للأدب غير الخيالي المقالة والتاريخ والتراجم والسير واليوميات[1](•).

الارتجال الموسيقي: Musical improvisation

الارتجال الموسيقي musical improvisation هو إنجاز عفوي مباشر لفكرة موسيقية من غير تصميم أو تدوين موسيقي سابقين، ويؤديه المغني غناءً والموسيقي في أثناء العزف على آلته الموسيقية.

(1) جامعة ام القرى http://uqu.edu.sa

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

وقد اعتمدت الموسيقى العربية منذ القديم على الارتجال في الأداء، إذ إن الارتجال، عموماً، هو من أصول الموسيقى الشعبية، وكان أكثر المغنين العرب يرتجلون الشعر مع لحنه في أثناء الغناء، وبقيت هذه الظاهرة واضحة في كثير من أنواع الغناء الشعبي، ويكون الارتجال فيه إما كلاماً أو لحناً أو كليهما معاً، ولعل ترتيل القرآن الكريم والأذان ما هما إلا نوع من الارتجال النغمي، وهما أقرب إلى الإلقاء الملحون غير المدوّن بعلامات موسيقية محددة وإنما مرسوم بمقام موسيقي معين، وما الزجل الشعبي إلا حوار شعري مرتجل باللهجة العامية المحلية، ويقول ابن خلدون في مقدمته: ولما شاع فن التوشيح في الأندلس وأخذ به الناس لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً، واستحدثوا فناً سمّوه "الزجل".

وقد شهر الزجل في سوريا ولبنان، وهو فن يقوم به فريقان من الشعراء الزجّالين يتبارون فيما بينهم فيرتجلون أشطراً شعرية ذات أوزان بسيطة وألحان قصيرة سهلة ورتيبة ترافقها إيقاعات موسيقية معينة حرة بأدوات القرع كالدفوف أو الدرابكات، ويرأس كل فريق زجّال ماهر، وفي بعض أقسام "الدّوْر" المعروف في الأغنية العربية نوع من أنواع الزجل، وكذلك فإن الجزء الأول من "القدّ الحلبي" فيه نوع من الارتجال، وقد شهر الزجالون في غناء "المونولوج" monologue وهو نوع من الغناء الوجداني والعاطفي والانتقادي والسياسي أحياناً ويؤديه زجال واحد ارتجالاً أو بعد إعداد، ومن أشهر زجّالي المونولوج الحديث: سلامة الأغواني من سوريا، وعمر الزعنّي من لبنان، ومحمود شكوكو من مصر، وفي المغرب العربي، يطلق على الزجل كلمة "الملحون" ويقصد به اللحن في الكلام وليس في الموسيقى، وكان يسمى من قبل "القريحة" (الكَريحة) وكان يختلف عن الموشح في البداية، بعدم التزام ناظميه قواعد الإعراب، والملحون (المغربي) يختلف قليلاً عن الزجل (المشرقي) فهو أكثر غناءً وتطريباً، ويعتقد أن الشاعر الأندلسي ابن قزمان (المتوفى عام 1160م) هو مَنْ أحدث الملحون بدافع فطري للغناء والطرب على الطريقة الشعبية،

وقد شهر بأنه "إمام الزجالين"، وشهر أيضاً أبو الحسن الششتري الأندلسي (المتوفى في مصر عام 1266م) والذي أقام في المغرب، وشاعت أزجاله وقصائده الدينية فيه، ومنها إحدى مقطوعاته التي ما تزال تردد في الأذكار الصوفية المغربية في مدح الله وهي "ألفٌ قبل لامين، وهاءٌ قرة العين"، وكان الششتري من أشهر المرتجلين في الغناء، وفي الحقيقة، فإن جميع المغنين الجادين يجيدون الارتجال في الغناء، ومنهم مطربو وموسيقيو المغرب العربي مثل الشيخ أحمد الوافي التونسي وكان يأخذ بعض الموشحات أو الأزجال المعروفة (الملقبة بالبطايحية) فيرتجل عليها لحناً جديداً لم يُسمع من قبل.

وهناك نوع آخر من الارتجال الغنائي العربي وهو "المواليا" أو "الموّال"، وهو عبارة عن أشطر أربعة، في الأصل، من شعر خفيف تنظم على بحر البسيط غالباً، ويكون لحنها مرتجلاً مع التقيد بالمقامات الموسيقية من دون الإيقاع، وكان أول ظهور هذا النوع من الغناء في بغداد أيام العباسيين، ويعزو البعض ظهوره إلى أقدم من ذلك، ويقال إن أول من أنشده جارية جعفر البرمكي التي ندبته بالمواليا، ومن ثم انتقل هذا الغناء إلى سائر الجزيرة العربية ومصر والمغرب العربي.

ومن أشهر أنواع المواليا: "الموال المصري" الذي ينظم باللهجة المصرية وهو مؤلف من خمسة أشطر وعُرف بالأعرج ومنه المواويل الخضر والمواويل الحمر وجميعها شائع في مصر، والموال "البغدادي" أو "الزهيري" وهو شائع في الخليج العربي وفي بلاد الشام، ويقابله "النعماني" أو "البلدي" في مصر، وهو يتألف من سبعة أشطر تنظم بالفصحى وبالجناس في القافية وذلك في الأشطر الثلاثة الأولى منه، والموّال في الموسيقى المغربية الأندلسية فإنه ينشد في شطرين أو ثلاثة أو أربعة أشطر في الشعر الفصيح، ويغنيه المنشد منفرداً على طبع (مقام) "النوبة" وعلى لحن موسيقي حر غير مقيد بالإيقاع، أما المواويل العامية فلا تتقيد بعدد الأشطر، وقد أدى الموال السوري دوراً مهماً في تطوير الغناء السوري، ويعد إيليا بيضا من لبنان، وصالح عبد الحي ومحمد عبد المطلب من مصر من أوائل المغنين الذين برزوا في هذا النوع من الغناء.

والغناء بكلمة "ياليل" هو من فنون الغناء العربي المرتجل أيضاً، وقد شهر في جميع أنحاء الوطن العربي، وهو نداء الليل بألحان شجية من خلال المقامات الموسيقية يؤديها المطرب بأساليب مختلفة إبرازاً لمقدرته الفنية، ويؤدى هذا الغناء موزوناً أحياناً في إيقاعات موسيقية مختلفة، وقد تُستهل بعض أنواع الأغاني بغناء ياليل، أو بالتقاسيم، وذلك توكيداً للمقام الموسيقي الذي ترتكز عليه الأغنية وهو ما يسمى، في لغة الموسيقيين، بـ "السلْطنة".

وأما "التقاسيم" فهي كالغناء بـ "ياليل" قالباً إلا أنها تؤدى عزفاً على إحدى الآلات الموسيقية، العربية- خاصة- بأسلوب حر لتدل على مهارة العازف في الأداء وحذقه بعلم المقامات الموسيقية العربية، كما يشهر أيضاً ضابط الإيقاع، في الفرقة الموسيقية، بالارتجال في كثير من الأحيان.

كانت الموسيقى في العهود القديمة مرتجلة في غالب الأحيان، وكان الشعراء الجوّالون troubadours الأوروبيون، في العصر الوسيط (من القرن الحادي عشر حتى نهاية القرن الثالث عشر)، يجوبون البلاد غناءً وعزفاً على آلاتهم الموسيقية ارتجالاً، وقد حوفظ على حالة الارتجال أيضاً في الموسيقى الكنسية حقبة طويلة وأصبحت تقليداً مميزاً لها وكان كبار الموسيقيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر يرتجلون ألحانهم الموسيقية عزفاً على الأرغن أو الكلافسان Clavecin وكان باخ J.S.Bach مرتجلاً بارعاً خصب الخيال، كما كان شوبان Chopin في القرن التاسع عشر، من المبدعين في الارتجال على آلة البيانو، وما المصطلح الموسيقي الفرنسي "أمبرومبتو" (المرتجل) impromptu سوى قطعة موسيقية مدوّنة كتبها مؤلفها بعد الارتجال بخياله الموسيقي المبدع، ومن أمثلة هذا النوع من المؤلفات "المرتجلات الأربع" لشوبان.

وهناك نوع آخر من الارتجال في الموسيقى الأجنبية (العالمية) يسمى "كادانْس" (أي قفْلة) cadence، وهي مقطع موسيقي تتضمنه إحدى حركات "الحوارية" (كونشرتو) concerto أو أغنية في الأوبرا أو غيرهما، ويرتجله العازف أو المغني المنفرد soloist ليبرز مهارته في الأداء، وهذا شبيه إلى حد ما بالتقاسيم في

الموسيقى العربية، وكان المغنون البارعون قد استخدموا "الكادانس" في القرن الثامن عشر، ثم بدأ المؤلفون الموسيقيون، منذ عهد موزارت Mozart، يحدّدون كتابته عزفاً أو غناءً للمؤدين المنفردين ليكون مقطعاً منسجماً مع سير مجموعة الألحان في القطعة الموسيقية الواحدة.

وقد انبعثت ظاهرة الارتجال من جديد، عزفاً على الآلات الموسيقية الحديثة، في القرن العشرين في موسيقى الجاز والروك rock[1].

ارتجال: Improvisation

الارتجال أو الارتجالية هو إنجاز عفوي مباشر لفكرة فنية من غير تصميم أو تدوين سابقين، يؤديه الشاعر مبارزاً ومنافساً، والمغني غناءً والموسيقي في أثناء العزف على آلته الموسيقية، وهو كذلك أداء تمثيلي مرتجل يكون جزءاً من تدريب الممثل أو مرحلة أولية في تكوين دور معين أو جزءاً من عرض مسرحي وقد اعتمد المسرح دائماً ومنذ زمن بعيد على قدرة الممثل على الارتجال في مواقف معينة كما يحدث في المشاهد الكوميدية بالمسرحيات الدينية ومسرحيات الفارس المستوحاة من التراث الشعبي وكذلك عروض الميلودراما والبانتومايم وفي ملاهي الميوزك هول.

من معاني الارتجال ما يشرحه لسان العرب هو أنه "ابتداءُ الخطبة أو الشعر من غير تهيئة".

يختلف مفهوم الارتجال في كل حضارة عما سواها، ففي البلدان العربية نجده في الموال[2] والتقاسيم الحرة وفي السودان نجده في الدوبيت[3]، أما في الحضارة الغربية نجده في الموسيقى الكلاسيكية وخاصة في فقرة اداء حر، وهي فقرة كان يرتجلها المغنون في الاوبرا لإظهار مهاراتهم الصوتية والأدائية ثم أصبحت فيما بعد

(1) حسني الحريري، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 795، (بتصرف).

(2) تيمور أحمد يوسف: تأثير الارتجال بالتراث الموسيقي المحلي في مصر، 2008 م.

(3) الدوبيت من فنون الارتجال يؤدى دون مصاحبة موسيقية أو ايقاعية، منتشر في أقاليم السودان، يتكون من لحن بسيط مبني على ارتجالات شعرية، ويتناول مواضيع الفخر والشجاعة والغزل والوصف.

مقطع تتضمنه إحدى حركات الحوار في قالب كونشرتو وهذا الجزء يرتجله العازف ليبرز مهارته العزفية في الأداء.

مفهوم الارتجال في الأدب:

المقصود بالارتجال في المعاجم والقواميس الأدبية والمسرحية بأنه: "تقنية تتعلق باللعب الدرامي، حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة، أي لم تكن مهيأة بشكل مسبق، وتبتكر داخل الفعل المسرحي، وهناك عدة درجات في الارتجال: ابتكار نص انطلاقاً من شبكة معروفة بدقة (كما هو الشأن بالنسبة للكوميديا دي لارتي)، واللعب الدرامي انطلاقاً من موضوعة أو أمر، وابتكار حركي ولفظي دون الاستناد إلى نموذج، ومخالفة كل التقاليد أو القواعد (غروتوفسكي، المسرح الحي)، والتحطيم اللفظي والبحث عن لغة جسدية جديدة (أرطو).

يمكن الحديث عن أنواع عدة من الارتجال، فهناك من حيث التأليف الفوري: ارتجالات بسيطة، وارتجالات مركبة، وهناك من حيث العدد: ارتجالات فردية، وارتجالات ثنائية، وارتجالات جماعية، وهناك من حيث المكونات المسرحية: ارتجالات ميمية، وارتجالات حوارية، وارتجالات منولوجية، وارتجالات كوريغرافية، وارتجالات غنائية، وهناك من خيث المستويات الدرامية: ارتجال التأليف، وارتجال التشخيص، وارتجال الإخراج، وارتجال السينوغرافيا، كما يمكن الحديث كذلك عن الارتجال الجزئي والارتجال الكلي.

نظرة تاريخية:

اعتمدت الموسيقى العربية منذ القديم على الارتجال في الأداء، إذ إن الارتجال، عموماً، هو من أصول الموسيقى الشعبية، وكان أكثر المغنين العرب يرتجلون الشعر مع لحنه في أثناء الغناء، وبقيت هذه الظاهرة واضحة في كثير من أنواع الغناء الشعبي، ويكون الارتجال فيه إما كلاماً أو لحناً أو كليهما معاً، ولعل ترتيل القرآن الكريم والأذان ما هما إلا نوع من الارتجال النغمي، وهما أقرب إلى الإلقاء الملحون غير المدوّن بعلامات موسيقية محددة وإنما مرسوم بمقام موسيقي معين[1].

---

(1) الارتجال الموسيقي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص795.

اعتمدت فرق (الكوميديادي لارتا) التي ظهرت في إيطاليا خلال عصر النهضة على تقنية الارتجال قاعدة أساسية لأعمالها المسرحية حيث كان اعضاؤها ينفقون على سيناريو أو خط فعل درامي رئيس يبنون عليه أحداث العرض المسرحي الذي يقدمونه للجمهور وعلى الخشبة، يرتجلون الحوار والحركات والتعبيرات المسرحية المختلفة، وكانت حجتهم في ذلك الاستخدام هي ان النصوص المكتوبة سلفاً من قبل كتاب النصوص المسرحية المعروفين لا تلبي حاجات المجتمع وتطلعات الجمهور لأنها تتحدث عن قضايا لا صلة لها بالواقع ولا علاقة لها بالحاضر وهي مكتوبة بأسلوب أدبي يصعب على المتفرج المسرحي الاعتيادي تقبله لذلك لجأت تلك الفرق إلى استخدام أسلوب الكلام الاعتيادي وبلهجات مختلفة تناسب شخوص المسرحيات المنحدرين من أقاليم مختلفة وتعالج اموراً معاشة من الحياة اليومية للناس.

يعد ستانسلافسكي أول مخرج أعاد إحياء تقنية الارتجال إلى الخشبة المسرحية، بعد أن استخدمتها الكوميديا دي لارتي الإيطالية في القرن السادس عشر الميلادي، ومن أشكال الارتجال عند ستاسلافسكي: العيش في الظروف القائمة فعلاً، فمثلا عندما كان ستانسلافسكي يعمل في إخراج مسرحية (الأعماق السفلى) أخذ ممثليه إلى الحي الذي يتردد عليه الأفاقون والمنبوذون، وعمال التراحيل بموسكو حتى يستطيعوا أن يتشربوا من خلال ممارستهم تجربة العيش في الوحل والقذارة.

الارتجال الموسيقي:

هناك نوع آخر من الارتجال الغنائي العربي وهو "المواليا" أو "الموّال"، وقد ورد تفصيله في مكانه.

الارتجال المسرحي:

بدأ المسرح الإنساني بالارتجال الفطري الطبيعي الذي كان يتسم بالعفوية والتلقائية والاحتفالية الشعبية ضمن مرحلة الظواهر الفردية، لينتقل بعد ذلك إلى

مرحلة الحفظ والتنظيم مع مرحلة مأسسة المسرح، وإخضاعه لسلطة التأليف والتشخيص والإخراج والسينوغرافيا، وعلى الرغم من كون المسرح اليوم يقوم على ضبط النص وحفظ الأدوار حفظاً دقيقاً، إلا أن للارتجال مكانة هامة ومعتبرة في المسرح المعاصر سواء في مسرح الكبار أم في مسرح الصغار، لما للارتجال من أهمية كبرى في تكوين الممثل وتدريبه وتأطيره، وإثارة المتلقي ذهنياً، واستفزازه وجدانياً، وإرباكه حركياً، وجذبه للمشاركة في بناء الفرجة الركحية بشكل تشاركي[1].

الارتجال هو أول خطوة يلتجئ إليها الممثل لبناء شخصيته الفنية، وبناء ذاته فوق خشبة الركح، ويستلزم الارتجال أن يكون صاحبه ذا موهبة فنية عالية.

الارتجال المسرحي في العالم العربي:

تم تأسيس أول فرقة للعمل الارتجالي المحترف في بيروت عام 2008 من قبل المخرج اللبناني لوسيان بورجيلي ومن ثم قدم بورجيلي العمل الارتجالي التفاعلي "متلنا متلك"، في بيروت وعمان، وكان هذا العرض بمثابة الشرارة الأولى للمسرح الارتجالي العربي، منذ ذلك الحين والمسرح الارتجالي العربي بدأ بالتحرك والتفاعل، ولو ببطء شديد مع وجود رقابة على النصوص المسرحية في معظم البلاد العربية[2](•).

الأرغن: Organ

الأرغن organ آلة موسيقية هوائية ذات لوحة ملامس (مفاتيح) keyboard تشبه لوحة البيانو تعمل بوساطة سريان الهواء في أنابيبها المصوتة، ويتم بالضغط على الملامس بعث الهواء المضغوط والمخزون في جسم الأرغن وتوزيعه على أنابيبه، وهنا تكمن سرية التقنية وصعوبتها فيه.

---

(1) جريدة المساء: http://www.el-massa.com

(2) تيمور احمد يوسف، مصدر سابق، 2008 م.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

والأرغـن مـن أكثـر الآلات الموسـيقية تعقيـداً، ومـا نـشاهده في شـكله الخارجي إنما هو جزء قليل منه وأما ما يرى مباشرة من تركيبه الداخلي فيؤلف الجزء الأكبر، وتعود شدة تعقيده إلى أجهزته الداخلية ودقة تنظيمها البنائي والآلي إضافة إلى ضخامة الهيكل الخارجي، فلا عجب لذلك أن يطلق عليه لقب "ملك الآلات الموسيقية" لأنه أضخمها حجماً وأوسعها مدى صوتياً وأغناها مميزات في الطابع الصوتي.

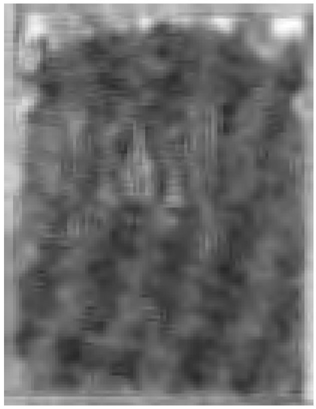
والأرْغَن نوعان: الأرغن الأنبوبي، والأرغن الإلكتروني الذي اخترع في منتصف القرن العشرين، ولكل من النوعين لوحة مفاتيح واحدة أو أكثر تشابه لوحة البيانو، غير أن كلاً منهما يُصدر الصوت بطريقة تختلف عن الطريقة التي يَصدر بها الصوت من البيانو، إذ إن الصوت الصادر من البيانو يأتي من ذبذبات الأوتار المعدنية الموجودة فيه، بينما في الأرغن المزماري يخرج الصوت نتيجة ضغط الهواء داخل الأنابيب المعدنية أو الخشبية.

ويخرج الصوت من الأرغن الإلكتروني بوساطة الكهرباء.

والأرغن أكبر وأقوى الآلات الموسيقية جميعها وأضخمها، والنوع الصغير منه يحتوي على عدة مئات من الأنابيب، بينما الأنواع الكبيرة منه قد تحتوي على أكثر من 5.000 أنبوب، أما في الأرغن الإلكتروني فلا توجد أنابيب والنوع المسحي المتذبذب يولد تياراً كهربائياً يقوم بإصدار الأصوات، ويضخم صوت الأرغن بالطريقة الإلكترونية، وليس بوسع هذا النوع أن يخلق أنواعاً من الأصوات التي يستطيع الأرغن الأنبوبي إصدارها، ولكن الأرغن الإلكتروني يكلف ثمناً أقل ويشغل حيزاً أصغر، وقد شاع استخدامه في المنازل، كما يستخدم كثيراً في موسيقى الجاز والروك.

تركيب الأرغن:

لازم التطور التقني الأرغن منذ أكثر من ألفي عام، ومع ذلك فإنه لم يتبدل تبدلاً أساسياً (عدا النماذج الإلكترونية منه) بل ما زال يحافظ مبدئياً على الأقسام الثلاثة الرئيسة فيه وهي: قسم التصويت وقسم التهوية وقسم العزف.



أرغن من النوع القديم (الدنمارك 1610)

❖ **قسم التصويت:**

يتألف قسم التصويت من عدة أنابيب مصوتة مختلفة الأطوال والحجوم، كل أنبوبة منها تصدر صوتاً واحداً، بعض هذه الأنابيب مصنوع من الخشب وبعضها الآخر من خليط من المعادن، وهي مرصوفة رصفاً عمودياً في صفوف متسلسلة متصلة بعدة خزانات هوائية، ومبدأ التصويت العام في هذه الأنابيب شبيه بما هو عليه الحال في الآلات الموسيقية الوترية والنفخية، إذ يختلف ارتفاع الصوت وانخفاضه بحسب طول الأنبوبة المصوتة وحجمها.

وتقاس هذه الأنابيب بالأقدام والبوصات، وترتب بحسب أطوالها، وتبدأ بالأنبوبة الطويلة ذات الـ 16 قدماً وتنتهي بأقصرها التي تبلغ نصف البوصة (1.27سم تقريباً)، إلا أن هناك آلات أرغن ضخمة تحوي أنابيب ذات 32 قدماً (أو 9.75م تقريباً)، وهذا القياس من الأنابيب يؤلف مساحة صوتية واسعة، قابلة للسمع، تعادل عشرة دواوين octaves تبدأ من الصوت الأكثر انخفاضاً المنبعث من

الأنبوبة الطويلة (9.75م) (16 اهتزازة في الثانية) حتى أعلاها حدة (16400 اهتزازة من أنبوبة 1.27سم).

ويختلف الطابع الصوتي في الأنابيب بحسب الشكل والحجم والمادة المصنوعة منها، فمنها ما هو أسطواني أو مخروطي أو صاروخي أو مستطيل الشكل، ومنها ما له أشكال هندسية أخرى، تكون ذات فوهة جانبية أو أمامية، ضيقة أو واسعة، مفتوحة أو مغلقة، أو ذات مبسم أو لسان أو ريشة، ومن أهم هذه الأنابيب نوعان:

1- الأنابيب ذات المسارب الهوائية: تصنع الأنابيب ذات المسارب الهوائية flues على مبدأ آلة الفلوت إضافة إلى أنابيب أخرى لها طابع يماثل طابع الوتريات في الأوركسترا، ويتميز هذا النوع بفئتين من الأنابيب: تضم الأولى مجموعة أنابيب الأساس وهي ذات الـ 16، 8، 4، 2 من الأقدام وتمثل المركز الصوتي الرئيس في الأرغن، وتكون ذات الأقدام الثمانية منها أكثرها عذوبة، وتقابل الطبقة الصوتية المدونة في آلة البيانو إذ إنها أكثر حدة من ذات الـ 16 قدماً بديوان واحد، وأخفض من ذات الأربعة أقدام بديوان واحد.

ويمكن لهذه المجموعة تقليد أصوات آلة السيليستا celesta الإيقاعية بارتجاج صوتي vibrato، وتضم الثانية مجموعة أنابيب التحويل والأنابيب المختلطة، وهي تثري الأصوات الأساسية بكل مدروجاتها الصوتية.

2- أنابيب القصبة (reeds): وهي ذات ألسنة أو رقائق معدنية تمتاز بتقليد أصوات بعض آلات النفخ الخشبية (أوبوا، كلارينيت، باسّون...) وآلات النفخ النحاسية (ترومبيت، كور، توبا...).

◆ قسم التهوية:

للأرغن مستودع هواء كبير له عدة رئات وقنوات متفرعة ليستطيع التصويت عبر أنابيبه، ويحوي هذا القسم عدة منافيخ أساسية ذات مضخات تعمل (يدوياً أو قدمياً) أو كهربائياً، كما يحتوي على مستودعات أو صناديق هواء فرعية ذات

صمامات منظمة لدفع الهواء المضغوط في أجهزة الأرغن الصوتية بنسب محدودة وتوزيعها.

❖ قسم العزف:

وهو نضد الأرغن أي المنصة الرئيسة فيه حيث يجلس العازف متفاعلاً مع جميع أجهزتها الآلية الفنية الثلاثة التالية:

الأول هو لوحات الملامس: ويبلغ عددها من واحدة إلى خمس لوحات يدوية (وقد تضم سبع لوحات أيضاً) متراصفة بعضها فوق بعض على شكل مدرج، تحتوي كل منها على خمسة دواوين تقريباً، إضافة إلى لوحة ملامس قدمية ذات ديوانين ونصف الديوان، ولا بد لأصغر أرغن من أن يحوي على الأقل لوحتي ملامس يدوية مع بعض أزرار ومفاتيح التأثيرات الصوتية المختلفة التي لا تقل عن عشرة إضافة إلى لوحة الملامس القدمية، وتستخدم اللوحات اليدوية لعزف تشكيلات صوتية معينة إذ تختص كل واحدة منها بطابع صوتي مميز خاص كأنها وحدها تقريباً أرغن قائم بنفسه، وهذه اللوحات مرصوفة بحسب تسمياتها على النحو التالي:

1- الأرغن الكبير: وهو اللوحة الرئيسة ذات مجموعة الأنابيب الأساس، وهي أقوى صوتاً من مثيلاتها من اللوحات.

2- الجوقة الغنائية أو الثابتة: وتستخدم في الأصوات اللينة والمرافقة.

3- التعبيرية swell: وهي ذات تأثيرات خاصة.

4- المنفردة solo أو بومبارد bombarde (اسم آلة نفخ هوائية قديمة من أوائل نماذج آلة الأوبوا): وتستخدم في أصوات الآلات المنفردة.

5- الصدى: وهي للتباين بين أصوات الأرغن وتحديدها.

وأما لوحة الملامس القدمية فهي ذات طبقة صوتية عميقة تماثل آلات الأوركسترا المنخفضة الأصوات، وهذه الصفات جميعها تجعل من الأرغن فرقة موسيقية كاملة.

أما الثاني فهو أزرار أو مفاتيح: وهي موضوعة على جانبي لوحة الملامس اليدوية، تستخدم في مساعدة التشكيلات الصوتية المختلفة.

وأما الثالث فهو دوّاسات أو بدّالات قدمية: تستعمل في بعث تأثيرات خاصة في لوحة الدواسات القدمية واللوحات اليدوية وتحدث التمازج بينها، وقد تنفصل منصة الأرغن عن جهازي النفخ والأنابيب إذ تتصل بهما عن طريق أسلاك كهربائية، وأقسام الأرغن الثلاثة هذه مترابطة بعضها مع بعضها الآخر بإحكام، وعندما تضغط إصبع العازف على ملمس إحدى اللوحات، تعمل محابس وخطافات وأجهزة آلية أخرى على التحكم في السماح بدخول الهواء المضغوط والحبيس في المستودع إلى الأنابيب المصوتة أو في منع تسريبه إليها.

ولما كانت أقسام الأرغن تستدعي وجود أمكنة واسعة لاحتوائها ولاسيما الأحجام الكبيرة منه، فإن من الضروري الاستعانة بالخبرات الهندسية المعمارية والكهربائية والآلية في بناء المكان المناسب المخصص له ووضع أجهزته في مواقعها الصحيحة بكل دقة وإحكام.

نشأة الأرغن وتطوره:

من الصعب تحديد تاريخ اختراع الأرغن أو مخترعه، ولكن تنسب أصوله إلى الكلدانيين والإغريق وإلى المصفار pipe pan أو syrinx، أو أرغن الفم الصيني، ولا شك في أن صانع الأرغن الأول أضاف مستودع هواء بديلاً عن رئة العازف، لضخه في أنابيب الآلة بتحريك ملامس يدوية بسيطة ووضع جهاز آلي يصل بين أقسامه الثلاثة ويقال إن كتيسيبيوس Ctesibios اليوناني (القرن الثاني ق.م) من سكان الإسكندرية، هو الذي صنع أول أرغن، وكان ضخ الهواء يأتي عن طريق الضغط المائي، وهكذا نشأ الأرغن المائي hydraulos وكان عدد قصباته لا يتجاوز ثماني قصبات، وبعد أربعة قرون، استعيض عن الماء بمنفاخ، وقد أصبحت القسطنطينية (اسطنبول) مركز صناعة الأرغن وتوريده إلى أوروبا والبلاد المسيحية، وعلى الرغم من ظهور الأرغن الهوائي، فقد ظل الأرغن المائي يستعمل إلى جانبه طوال القرون السبعة الأولى للميلاد، وقد ظهرت عدة كتب ورسائل عربية، في العصر العباسي، في وصف الأرغن البوقي والزمري والمائي وعمل ساعات الماء ترجمت إلى عدة لغات أوروبية (كما يذكر هنري فارمر).

وفي متحف حماة في سوريا، لوحة فسيفساء، وجدت على بعد ثلاثين كيلو متراً من المدينة، تمثل ست نساء يعزفن على آلات موسيقية مختلفة، وبينها واحدة تعزف على أرغن مائي وإلى جانبها ساقية ماء، وتعود هذه اللوحة إلى القرن الأول الميلادي، كما أن هارون الرشيد كان قد أهدى شارلمان ملك الفرنجة أرغناً هوائياً في نهاية القرن الثامن الميلادي، ثم نقل عنه أحد صناع مدينة البندقية في إيطاليا نسخة قدمها إلى امبراطور ألمانيا لويس لوديبونّير عام 826م وكان كذلك ملك فرنسا.

وفي القرن العاشر ظهر أرغن صغير الحجم، يُحمل أو يعلق في الرقبة سمي "المحمول" كان له دور مميز في الاحتفالات والمواكب الرسمية لسهولة حمله ونقله، وكان يشتمل على لوحة ملامس يدوية واحدة ذات 25 ملمساً، وعلى أربعة أو خمسة صفوف من الأنابيب، وعلى نوعين أو ثلاثة من التشكيلات الصوتية، وكان العازف يستخدم يده اليمنى في العزف واليسرى لتحريك المنفاخ وقد شاع استعمال هذا الأرغن مدة ستة قرون تقريباً، ثم ظهر بعد ذلك، أرغن محمول أكبر حجماً كان يوضع فوق الطاولة أو في مكان مستقر سمي بالثابت يمكّن العازف من أن يستعمل يديه في الأداء، وكان يساعده شخص آخر في النفخ، وقد وصل عدد مساعدي النفخ في الأحجام الكبيرة منه، إلى عشرة أشخاص، وبلغ عدد أنابيبه أربعمائة أنبوبة، واتخذ بذلك في صحون الكنائس الكبيرة مكاناً بارزاً.

وفي القرن الرابع عشر، ابتكرت أنابيب القصبة، كما ابتكر صانع الأرغن الألماني نيقولا فابر N. Faber لوحة ملامس قدمية إضافة إلى لوحات الملامس اليدوية الثلاث، وانتشرت عائلات صناع الأرغن في كل مكان، وبرز صانعوه من ألمان وإنكليز وفرنسيين وإيطاليين بمبتكراتهم المتجددة، واخترع الفلمنكيون مجموعة الأنابيب المغلقة التي أضفت عليه إمكانات تعبيرية جديدة، وفي منتصف القرن الخامس عشر، ظهر أول كتاب تعليم للآلة.

وشهد عصر النهضة (1450- 1600) تطوراً ملحوظاً في صناعته، وفي بداية عصر الباروك (1600-1750) Baroque تطورت معظم أقسامه وأجهزته

الفنية والآلية واخترع ميزان التوازن الضغطي للهواء في دخول أنابيب التشكيلات الصوتية، واستكملت مجموعة أنابيب القصبة، كما أضيف عدد كبير من الأنابيب ذات التأثيرات الخاصة.

وفي عام 1671 صنع أرغن ذو أربع لوحات ملامس يدوية إضافة إلى اللوحة القدمية، ولوحة تشكيلات صوتية ذات مائة زر ومفتاح، إلا أن صناعة الأرغن بدأت تفقد الاهتمام، وخاصة في إنكلترا، عندما عُدّ وجوده في الكنيسة ضرباً من الأبهة وعبادة الأصنام، وفي القرن الثامن عشر أضيفت لوحة يدوية خامسة، وحاول صانعوه التغلب على عيوب وسائل النفخ فيه فحسنوا من الضغط التوازني الهوائي واستكملوا التوافق الصوتي بين لوحاته، كما أحدث ابتكار الصندوق المعبر تأثيراً كبيراً في التعبير عن التلوينات الصوتية، وقد بلغ الاهتمام بالأرغن أوجه بين عصر الباروك والعصر الاتباعي (1750-1820) classicism ، فظهر عمالقة العازفين والمؤلفين له، وكان أكثرهم من الألمان، أمثال يوهان سباستيان باخ J.S.Bach، ومشاهير صنّاعه مثل زيلبرمان Silbermann ، كما ظهرت مدرستان في صناعته: الأولى ألمانية اعتنت بالتلوينات الصوتية فيه، والأخرى فرنسية أغنته بأنابيب القصبة، إلا أن شعبيته قد تقلصت بالتدريج في أواخر القرن الثامن عشر، بعد موت باخ، وأعرض عنه الموسيقيون، ولاسيما في النصف الأول من القرن التاسع عشر إذ اهتم المؤلفون الإبداعيون (الرومانسيون) بالأوركسترا وآلاتها التي فرضت نفسها.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عاد الاهتمام بالأرغن تدريجياً بعد اكتشاف آثار أعمال باخ العظيمة، وأغرى عدداً كبيراً من مؤلفي القرن العشرين بتأليف أعمال موسيقية خاصة به مثل: شونبرغ Schonberg وهندميت Hindemith، وانعكس هذا الاهتمام في صنع نماذج عملاقة منه مثل الأرغن الموجود في أتلانتيك سيتي في ولاية نيوجرسي الأمريكية، وله سبع لوحات ملامس يدوية وواحدة قدمية ولوحة أزرار ذات 1233 مفتاحاً ودواسة للتشكيلات الصوتية، و32882 أنبوبة مختلفة الأطوال.

كان صانعو الأرغن قد فكروا من قبل باستخدام الكهرباء عوضاً عن القوة البشرية في عملية النفخ، فصنع أول أرغن يعمل على الكهرباء عام 1865،

واستغل الأمريكيون هذه البادرة في تطوير هذه الصناعة، فبرزت إلى الوجود في القرن العشرين نماذج جديدة تختلف كل الاختلاف عن أسلافها من حيث مبدأ التصويت وأسلوب النفخ، وبهذا كانت فاتحة عهد جديد للأرغن الإلكتروني، وخير مثال، أرغن هاموند (نسبة إلى مبتكره الأمريكي لورنس هاموند L.Hammond الذي سجل براءة اختراع أول أرغن إلكتروني وعملي من الناحية التجارية[1] في عام (1935) استخدم فيه دارات كهرومغناطيسية ومولدات كهربائية ومكبرات صوت لإصدار مختلف الأصوات والتأثيرات الصوتية بدلاً من الأنابيب والهواء المضغوط، وما تزال صناعة الأرغن الإلكتروني تتطور بسرعة، وتتميز بتقنيات عالية مع انخفاض في تكاليف الصنع وصغر في الحجم وغنى في التلوينات الصوتية، ولكن تميز الأرغن السابق بنقاوة الصوت وصفائه ما يزال قائماً[2].

الإرميتاج : Ermitage

يعد متحف الإرميتاج Ermitage في مدينة بطرسبرغ الروسية من أهم متاحف العالم التاريخية والفنية من حيث ضخامة مبانيه وغنى مجموعاته الثمينة والنادرة، وهو أحدث متحف كبير في أوروبا، وقد افتتح بأمر من القيصر نيقولا الأول في 1852/2/7، ويفيد لفظ الإرميتاج المستعار من الفرنسية معنى الصومعة أو المنْسَك الذي ينفرد فيه الإنسان بنفسه، وكان قد شيد إلى جانب القصر الشتوي للقياصرة ليتاح للإمبراطورة كاترين الثانية (1729- 1797) وحاشيتها اللجوء إليه في بعض الأيام للتحرر من ثقل ضغط تقاليد البلاد.

تتصف المباني الخمسة الضخمة التي تؤلف الإرميتاج بجمالها المعماري، وتطل واجهاتها الواسعة على نهر نيفا Neva مما يضفي الجمال على المكان.

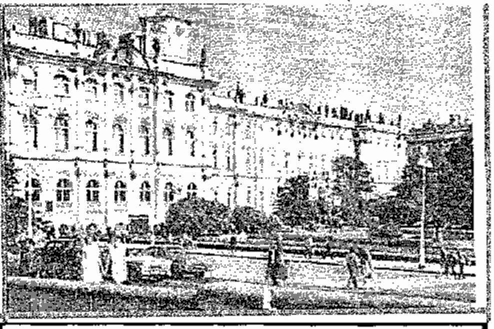
وتبدأ هذه المباني بالقصر الشتوي ويليه الإرميتاج الصغير فالإرميتاج القديم فمبنى المسرح فالإرميتاج الجديد، وقد أسهم في تشييدها كبار المهندسين المعماريين،

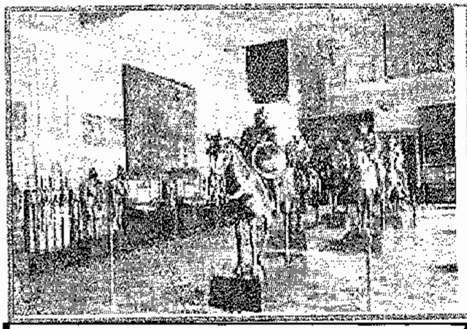
(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) حسني الحريري، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 920 (بتصرف).

فقد أنجز المهندس المعماري الإيطالي راستريلي (1700-1771) Rastrelli بناء القصر الشتوي في مدة عشر سنوات (1752- 1762) ليكون مقراً لقياصرة روسيا، ويعد هذا القصر أهم مباني الإرميتاج من حيث ضخامته وجمال عمارته ونظام أعمدة واجهته وروعة منحوتات سقوفه ودوْر الظل والنور في واجهاته، وقد شب حريق فيه عام 1837 دام ثلاثة أيام، وعهد فيما بعد إلى المهندس المعماري ستاسوف Stassove (1769-1848) القيام بعمليات الترميم وتشييد القصر من جديد، وتم ذلك في مدة عامين.

وإلى جانب واجهة القصر الشتوي بدئ بتشييد مبنى الإرميتاج الصغير عام 1764، وقد وضع مخططات هذا البناء يوري فيلتن (1730-1801) Youri Velten وجان باتيست فالن دي لاموت (1729-1800) Vallin de la Mothe، ويتصل جناحه الشمالي بالجناح الجنوبي برواقين، وتمكن المهندس شتاكِنْشْنايْدر (1802-1865) Stackenschneider من تحقيق الجمال والانسجام في الطابق الأول من الجناح الشمالي، وزينت قاعته بأعمدة أنيقة ورشيقة من الرخام الأبيض الجميل، وفرش قسم من أرضيتها بالفسيفساء.


متحف الإرميتاج في بطرسبرغ في روسيا الاتحادية


جناح الفرسان في متحف الإرميتاج

أما مبنى الإرميتاج القديم فقد شيد بين عامي 1771- 1787 لحفظ اللوحات الفنية وعرضها، وفي عام 1783 تم وصل المبنى القديم بمبنى المسرح بقنطرة تعلو القناة الشتوية، وأما مبنى الإرميتاج الجديد فقد تم تشييده بين عامي 1839 و1852 ليكون متحفاً وذلك اعتماداً على مشروع ليو فون كلينتزة

وبمساعدة ستاسوف ونيقولاي يفيموف Leo Von Klenze (1784-1864) N. Efimov، وزين رواقه بتماثيل عشرة أطالس (جمع أطلس، وهي تماثيل ذكور تستعمل عُمداً أو دعامات حاملة للشرفات والأطاريف والأسقف المعمدة، والأطلس في الأساطير اليونانية هو الجبار الذي يحمل الكرة الأرضية على كتفيه)، وقد نحتت هذه التماثيل من حجر الغرانيت وهي من إبداع الفنان النحات ألكسندر تِرِبيْنيف A. Terebeniev (1815-1859)، وعرضت في ست وخمسين قاعة من المبنى لوحات فنية لكبار فناني روسيا وأوروبا الغربية، أقام المهندس شتاكنشنايدر في الإرميتاج الجديد قاعة عرضت فيها لوحات الفنان ليوناردو دافنتشي L. Da Vinci، واستخدم فيها الرخام واليشب والأخشاب النادرة والبرونز المذهب والأصداف وجعلت الأبواب بطراز الفنان التطبيقي بول Boule، وزين السقف وأعلى الجدران بلوحات جميلة.

وفي عام 1783 شرع المعمار الإيطالي جياكومو كوارنغي Giacomo Quarenghi (1744-1817) بتشييد مبنى مسرح الإرميتاج بقنطرة، وانتهت عمارة واجهته عام 1802، وكان كوارنغي قد بنى - على امتداد القناة - في عام 1780 رواقاً مماثلاً لمبنى "اللوج" Loges الذي كان قد شيده المهندس برامانت Bramante في الفاتيكان، ويضم هذا المبنى مكتبة فنية ثمينة.

ويُعدّ عام 1764 بداية تكوين مجموعات متحف الإرميتاج، عندما اشترت الإمبراطورة كاترين الثانية من التاجر البرليني جوتسكوفسكي Gotzkowsky مجموعة مؤلفة من مائتين وخمس وعشرين لوحة فنية فلمنكية وهولندية كانت نواة هذا المتحف، ولكن مبنى هذا القصر بدا غير كاف لاستيعاب هذه الأعمال الفنية واقتضى الأمر تشييد المباني الجديدة في جواره، وقد ازدادت هذه المجموعة الفنية غنى بوساطة رجال السياسة الروس والمبعوثين الرسميين المكلفين القيام بمهمة الحصول على مزيد من هذه الأعمال، وفي عام 1767- 1768 تمكن السفير الروسي في باريس من شراء عشر لوحات فنية قيّمة لأشهر الفنانين الأوروبيين، كما تم شراء مجموعة أخرى من اللوحات من بروكسل وباريس، وازدادت محتويات

الإرميتاج غنى بشراء مجموعة اللورد ولبول Walpole من إنكلترا عام 1779، ومجموعات أخرى من كبار هواة اللوحات في أوروبا، واختارت الإمبراطورة كاترين الثانية أجمل الأعمال الفنية من المجموعات الأخرى المشهورة، وتنافست مع الملك فريدريك الثاني في سبيل شراء تمثال ربة الصيد ديانا Diana الذي أبدعه الفنان النحات المشهور هودن (1741- 1828) Houdon، وكانت كاترين الثانية تستعين بعدد من أصحاب الذوق الفني والحس الجمالي مثل البارون غريم (1723-1807) Grimm في انتقاء اللوحات الفنية الثمينة.

وفي عام 1814 ازدادت مجموعات متحف الإرميتاج غنى بمجموعة من قصر ماليزون Malmaison الذي كان يعود للإمبراطورة جوزفين (1763- 1814)، ومنذ عام 1820 بدأ القصر الشتوي يتلقى الآثار المكتشفة في المواقع الأثرية المختلفة، ويزداد غنى بالتماثيل والمنحوتات القديمة ومجموعات من الفن البيزنطي والأسلحة الأوروبية، وشيد المبنى الجديد الملحق به خصيصاً ليكون متحفاً، وبعد ثورة تشرين الأول 1917، واستقرار السلطة السوفييتية، حُوِّل القصر الشتوي وكل المباني الملحقة به إلى متحف، وأجريت عليه تعديلات لاستيعاب الأعداد المتزايدة من التحف والنفائس والآثار والأعمال الفنية التي جمعت من داخل البلاد وخارجها، وصنفت مقتنياته بحسب عصرها ونوعها ومادتها وجعلت مع الأعمال المتصلة بها في ثمانية أقسام يقع في مقدمتها من حيث الأهمية الفنية خمسة هي: الحضارات البدائية، حضارات العالم القديم، حضارات الشرق القديمة، الحضارة الروسية (وفي القسم قاعة خاصة بحرب 1812)، الفن الأوروبي الغربي.

أما الأقسام الثلاثة الأخرى فهي قسم النقود والنميات، وقسم البحوث العلمية والتوعية الفنية، وقسم الترميم.

يضم قسم الحضارات البدائية آثاراً مختلفة تعود إلى العصور الحجرية والعصر البرونزي، والعصر الحديدي، إضافة إلى روائع الفن السكيثي Skythian art (وهو فن السكيثيين الذين ظهروا في شمال البحر الأسود في القرنين الثامن والسابع ق.م. وقضى عليهم القوط في القرن الثالث ق.م).

ويضم قسم حضارات العالم القديم أكثر من 113.000 قطعة من الفخار اليوناني القديم، والأحجار الكريمة المختلفة، والمنحوتات الرومانية، وروائع فنون المدن القديمة في شمال البحر الأسود، وروائع الفنون الإيطالية مثل إناء ريجينا Regina Vasorum وآثار حضارة روما القديمة وفنها مثل تمثال أوكتاف أوغسطس، وتماثيل الأباطرة السوريين السيفيريين (من أسرة سيفيروس) والإمبراطور فيليب العربي، إلى جانب منحوتات تمثل بعض أباطرة الرومان والربات الإغريقية والتحف البرونزية والزجاجية والحلي الذهبية والآثار المكتشفة قرب مدينتي كيرتش وسباستيبول وغيرها.

ويضم قسم حضارات الشرق القديم روائع الآثار المصرية القديمة من مجموعة كاستيليون Castiglion التي كانت أكاديمية العلوم قد اقتنتها، ومنسوجات قبطية مصرية قديمة مهمة جمعها بوك Bok في أعوام 1888- 1899، وفي هذا القسم توجد التعرفة الجمركية التدمرية التي تعود إلى عام 132م وقد نقشت على كتلة حجرية ضخمة يبلغ ارتفاعها نحو خمسة أمتار ونقش النص فيها باللغتين التدمرية واليونانية، وتعد أهم وثيقة اقتصادية قديمة، وقد عثر عليها الأمير الأرمني الروسي سيمون لازاريف Lazarew أمام الساحة العامة في تدمر ونقلت في عام 1901 إلى متحف الإرميتاج، وفي هذا القسم آثار زجاجية من أهمها الأثر الزجاجي الذي أبدعه الفنان التطبيقي السوري إنيون في بداية العصر الروماني، وفي القسم كذلك المنحوتات الآشورية والأيقونات البيزنطية والخزف الإسلامي والتحف الإيرانية والآثار الهندية والصينية والمغولية واليابانية والإندونيسية وغيرها، ومن الآثار الأخرى المهمة في هذا القسم الحوض البرونزي الضخم الذي يبلغ قطره 2.45م ووزنه 2000كغم وكان تيمورلنك قد أهداه إلى جامع الخوجا أحمد العيسوي، وهو من صنع التبريزي (فنان إيراني)، ويعود إلى عام 1399م، وكذلك مجموعة تربيعات من مسجد بيبي هانم، إحدى زوجات تيمورلنك، (وقد هدم الزلزال هذا المسجد الذي كان من روائع فن العمارة الإسلامية).

أما قسم الحضارة الروسية فلا يزيد عمره على نصف قرن، ولكنه يضم

نحو 200.000 قطعة فنية مختلفة تتعلق بروسيا القديمة منذ القرن السادس، فهناك قاعة بطرس الأول، وقاعة الرنوك ورواق الحرب الوطنية عام 1812، وقاعة العرش، وقاعة الحفلات الموسيقية وفيها قبر ألكسندر نيفسكي A. Nevski، وقاعة حضارة روسيا المُوسكوفية وتضم أيقونات مهمة مع أقدم المخطوطات والمطبوعات التي تعود إلى القرن السابع عشر، كما أن هناك قاعة عرضت فيها خارطة سيبيريا رسمها س. ريميزوف S. Remezov عام 1698 بحسب الطريقة العربية التي تجعل جهة الجنوب في الأعلى.

وأما قسم الفن الأوروبي فيؤلف اللبنة الأساسية الأولى التي واكبت تأسيس الإرميتاج، والقسم غني بنفائسه التي يزيد عددها على 630.000 تحفة فنية، وهو يضم أقدم أجنحة متحف الإرميتاج، وفي هذا القسم روائع الفنون التطبيقية والزخرفية من القرن الحادي عشر حتى القرن الخامس عشر، وفيه الأسلحة الأوروبية من القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر، والأعمال الفنية الإيطالية من القرن الثالث عشر حتى القرن الثامن عشر، وأعمال من الفن الإسباني من القرن السادس عشر حتى السابع عشر، والفن الهولندي من القرن الخامس عشر وحتى القرن السابع عشر، والفن الألماني من القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين، وفيه تحف من الفن الإنكليزي من القرن السابع عشر حتى القرن التاسع عشر ومن الفن الفرنسي من القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين، وفي هذا القسم كذلك سجاد من صنع أوروبي من القرن الخامس عشر حتى القرن الثامن عشر، ومجموعة من الأحجار الكريمة المنقوشة والخزف والحُلي، وفيه أيضاً مجموعات من أعمال الفنانين الأوروبيين مثل دافنشي ورفايلو ومايكل انجلو وتيتسيانو ورامبرنت وفيلاكسيز، كما أن فيه مجموعات من لوحات الفن المعاصر ذات أهمية فنية عظيمة.

والواقع أن متحف الإرميتاج يُعدّ من أهم متاحف العالم وأكثرها غنى إذ يضم ما يزيد على مليونين ونصف مليون تحفة فنية من لوحات تصويرية وتماثيل وقطع أثرية ومسكوكات وميداليات وغير ذلك من الأعمال الفنية الرائعة، وتشغل

معروضات المتحف 350 قاعة، وكان الاطلاع على موجودات هذا المتحف، في مطلع تكوينه، مقتصراً على الإمبراطورة كاترين الثانية وبعض أفراد حاشيتها وضيوفها المرموقين، حتى إنها كتبت ذات يوم إلى صديقها البارون غريم تقول: "إن كل هذه النفائس لا يتمتع بها إلا أنا والفئران"، ولكن هذا المتحف غدا حديثاً يستقبل في العام نحو ثلاثة ملايين ونصف المليون من الزائرين، وغدت تقام فيه أعمال علمية وتعليمية وتعقد فيه المؤتمرات العلمية والثقافية والفنية المتعددة، وغدا ينظم بعثات آثار للتنقيب والاستكشاف ويصدر الكتب العلمية والمصورات وكتب "الدليل" وغير ذلك، وينظم المعارض في الخارج لبعض محتوياته[1].

الأزياء الشعبية العربية: Arab popular fashion

الأزياء الشعبية العربية أحد مكونات التراث العربي التي تُعبِّر عن روح العصر وعموم جوانب الحياة المادية والاجتماعية والفكرية، فكان زي العرب في العصر الجاهلي بسيطاً، يتكوّن من جلباب يصل إلى الركبتين، ويشد على الوسط بحزام مبروم، وفوق الجلباب عباءة من الصوف الخشن أو وبر المعز ونحوها، ويغطى الرأس بكوفية يُوضع فوقها عقال لتثبيتها، وكان هذا الزي يناسب طبيعة المجتمع البدوي، حيث يساعد على حرية الحركة والترحال.

تطور الأزياء الشعبية العربية:

تكونت الأزياء الشعبية العربية في صدر الإسلام من صنفين: الصنف الأول يفصّل ويخاط، ويشمل القمصان والجلابيب والسراويل، أما الصنف الثاني فيشمل الأردية والمطارف والأُزر والأربطة، أدّت الفتوحات الإسلامية إلى زيادة موارد العرب ورقي مستوى معيشتهم، وازدياد البذخ والترف في كمية أزيائهم وأنواعها، والتفنن في خياطتها، وتأثرت الأزياء العربية بطرز بعض الأزياء الأخرى مثل الزي الفارسي والزي الروماني والزي اليوناني، إلا أنها ظلت طرازاً متميّزاً.

(1) بشير زهدي، المصدر السابق، ص 944، (بتصرف).

- أزياء الرجال:

يمكن تقسيم أزياء الرجال إلى: أكسية وألبسة خارجية، وألبسة داخلية، وأغطية الرأس، وألبسة القدم، وفيما يلي عرض لمواصفات كل منها:

❖ الأكسية والألبسة الخارجية تشتمل على:

1- العباءة: رداء طويل فضفاض، مفتوحة من الأمام، تُرتَدى فوق الملابس الخارجية بوضعها على الكتفين مع تركها تتدلى على الجسم، ليس لها أكمام، ولها فتحتان تخرج منهما اليدان، وتتعدد أسماء العباءة تبعاً للمادة المصنوعة منها وطريقة نسجها، فمنها البَتِّية أو الخارجية وهي عباءة رقيقة تصنع من الصوف أو الوبر، وهناك البِشْتُ وهو عباءة سميكة تصنع من الصوف الثقيل، وغالباً ما تطرز بخيوط من القَصَب، وتتعدد ألوان العباءات فمنها الأبيض والأسود والكستنائي.

2- الجبة: لباس طويل، مفتوحة من الأمام واسعة من الأسفل، وليس لها أزرار، تُرتَدى فوق الملابس الخارجية، ليس لها ياقة أو جيوب، ولها أكمام واسعة، يرتديها غالباً الأئمة والوعاظ في العراق ومصر وسوريا والأردن.

3- الثوب: الملبس الرئيسي في كثير من الدول العربية، حيث يطلق عليه أيضاً الدشداش أو الدّشداشة، وهو طويل فضفاض يغطي الجسم بأكمله، واسع من الأسفل، له أكمام وياقة وأزرار، وجيبان جانبيان، وجيب من الأمام للأعلى جهة اليسار، يصنع من القطن أو من قماش خفيف ذي لون أبيض أو غيره ليلبس خلال الصيف، ومن الصوف أو قماش ثقيل ذي ألوان متعددة يُلبس خلال الشتاء، ويعتبر الثوب مع الغِتْرة أو الشّماغ والعقال الزي الرسمي في غالبية دول الخليج العربية.

4- الجلباب يتكون من قطعة قماش مزدوجة طويلة ذات شكل مستطيل، تشبه الكيس المفتوح من الأسفل، ذو فتحات ثلاث من الأعلى للرقبة والذراعين، ويكون غالباً واسعاً من الأعلى والأسفل، وقد يكون بأكمام أو بدونها، وبأزرار أو بدونها، وبجيوب أو بدونها، وقد يطرز صدره وعنقه وأكمامه، ويصنع غالباً من قماش خفيف، وتتعدد ألوانه.

❖ الألبسة الداخلية، تشتمل على:

1- القميص: يُلبس غالباً على الجسد مباشرة ويصنع عادة من القطن الأبيض أو الصوف، ويكون ذا كم قصير أو طويل، وغالباً ما يكون قصيراً يصل إلى الوسط وقد يكون طويلاً يصل إلى نصف الساق.

2- السروال يُلبس ليغطي الجزء الأسفل من الجسم من الوسط إلى أسفل الساقين، وقد يُسمّى الشروال، ويكون أبيض اللون ويلبس تحت الثوب أو الدشداشة، ويكون بألوان مختلفة، وغالباً ما يكون واسعاً، إلا أن شكله التفصيلي قد يختلف من منطقة إلى أخرى.

❖ أغطية الرأس، تشتمل على:

1- الحطة أو الكوفية أو الغترة أو الشماغ: قطعة قماش مربعة الشكل تصنع من القطن أو الصوف، تطوى على نصفين لتكون على شكل مثلث توضع قاعدته على الرأس فوق طاقية بحيث يتدلى طرفاها على جانبي الرأس أمام الصدر، وتتدلى مؤخرتها على الظهر، وهي تسمى غترة في دول الخليج إذا كانت بيضاء، وتسمى شماغاً أو يشماغاً إذا كانت أرضيتها بيضاء ومزينة بأشكال هندسية حمراء أو سوداء.

2- العقال: يُصنع من وبر الإبل أو صوف المعز، وهو أسود اللون، ويُلبس على الحطة أو الكوفية على شكل دائرتين إحداهما فوق الأخرى، وقد يتصل به خيط أو خيطان يتدليان للخلف.

3- العمامة: تُلبس على الرأس مباشرة، وتتكون من طاقية تُلف حولها قماشة بيضاء تغطيها من كل جهاتها.

❖ ألبسة القَدم، وتشتمل على:

1- النَّعل: يتكون من قاعدة جلدية سميكة، وشريط جلدي عريض يكون فوق مشط القدم، وشريط آخر يمتد من الجانب إلى مقدمة النَّعل ليدخل طرفه مع الجيب المخصص لإبهام الرجل في شق واحد في القاعدة الجلدية، ويصنع النَّعل باليد، ومن ألوانه الأحمر والأصفر والأسود.

2- الخف: حذاء جلدي بسيط الصنع، يتكوّن من قاعدة جلدية سميكة مخيط عليها قطعة جلدية مقطوعة على شكل حذوة الحصان تقريباً ثم يوصل طرفاها من الخلف بالخياطة.

ويكونُ الخف طويلاً وعريضاً ومرتفعاً، وذا ألوان متعددة مثل الأصفر والأحمر والأسود.

- أزياء النساء:

أزياء النساء يمكن تقسيم أزياء النساء إلى أكسية وألبسة خارجية، وألبسة داخلية، وأغطية الوجه، وألبسة القدم، والحُلي، وفيما يلي عرض لمواصفات كل منها:

❖ الأكسية والألبسة الخارجية، تشتمل على:

1- العباءة: يشيع لبسها في دول الخليج وبعض الدول العربية الأخرى، وتُصنع من القطن أو الحرير أو الصوف، وتكون سوداء، وهي واسعة وطويلة وبدون أكمام، توضع على الرأس، ويلف بها الجسم.

2- الحبرة: ملاءة سوداء مصنوعة من الحرير الأسود، يشيع لبسها في الأحياء الشعبية في مصر، توضع على الرأس وتلف حول الجسم لتغطي جميع أجزائه.

3- الثوب: وقد يُسمى السيلة أو الهاشِمي أو الجلباب، وهو رداء واسع فضفاض، واسع الأكمام، طويل يغطي الكعبين، مصنَّع من القطن أو الحرير أو الصوف، ذو ألوان متعددة، وقد يكون ذا زخرفة أو بدونها، وقد يطرز بخيوط الذهب ويحلى بالترتر.

❖ الألبسة الداخلية، تشتمل على:

1- السروال: تتعدّد أشكال السراويل التي تلبسها النساء، فقد تكون ضيقة ملاصقة للجسم، أو واسعة من أعلى وضيقة من أسفل، أو واسعة من أعلى لأسفل، وقد تكون طويلة أو قصيرة، تصنع من القطن أو التيل أو الحرير، وقد تطرّز من أطرافها وفي مواضع الخياطة، ولها ألوان عديدة.

2- القميص: تتعدّد تسمية القميص فقد يُسمى الشعار أو الغلالة، ويُلبس على الجسم مباشرة، ويصنع من قماش رقيق، ويكون بدون أكمام، وقد يُسمى شَلحة وتكون لها حمالتان على الكتفين، وفتحة واسعة على الصدر.

❖ أغطية الوجه، تشتمل على:

1- الطرحة (الخمار): توضع على الرأس ويُغطّى بها الوجه، وتطرح على الكتفين لتتدلّى إلى الوراء، وتُصنع من قماش خفيف أسود اللون تسهُل الرؤية من خلفها.

2- النقاب: قطعة قماش مستطيلة الشكل، سوداء اللون، يوضع شطر منها على الرأس، ويتدلّى سائرها من الأمام، يغطي الوجه بأكمله فيما عدا العينين حيث ينقّب موضعهما.

3- البرقع: حجاب للوجه يكشف العينين، يُصنع من الكِتّان أو الكريب الأسود، يُلبس بشدّه على الرأس أعلى الجبين، وربطه من الجانبين خلف الرأس، ويتدلّى حتى الركبتين.

❖ ألبسة القدم، تشتمل على:

1- النّعل: يُشبه نعل الرجال، ولكنه يتميز عنه بجمال مظهره وزيادة زخارفه، وقد يزين بالجواهر والأحجار الكريمة، ومنه المصنوع من قماش ديبقي والمحشو بالمسك والمخيط بالحرير، ومنه الأسود المشدود بالزنانير.

2- الخف: يُشبه خُفّ الرجال، ولكنه يتميّز عنه بألوانه الجذابة التي تنسجم مع ألوان الثياب.

3- الجوارب: وتعني لفافة الرِّجْل، هي لباس فارسي الأصل أقبل العرب على ارتدائه، تُصنع من القطن أو الصوف، وتزين برسوم هندسية ملونة.

❖ الحُلِي: تتزين المرأة العربية بأنواع متعدّدة من الحلي المصنوعة من الذهب والفضة واللؤلؤ والياقوت والمرجان، فمنها الأقراط التي تعلّق في أسفل الأذن، والشنوف التي تعلّق في أعلى الأذن، ومنها الأطواق والعقود التي تعلّق حول العنق، ومنها الخواتم التي تُلبس في الأصابع، وهناك الأساور التي تُلبس حول المعصم، وكذلك الخلاخيل التي تزيّن السيقان[1].

(1) موسوعة نت http://alencyclopedia.net

الأسباني (الفن-   ): Spain (thc arts in architecture)

كان الفنانون الأسبان ذوو تأثير كبير في تطوير مختلف الحركات الفنية، الأوروبية، بسبب التنوع التاريخي والجغرافي عرف الفن الأسباني عدداً كبيراً من التأثيرات، التراث الإسلامي في أسبانيا وخاصة في أندلوسيا لا يزال واضحاً اليوم في مدن مثل قرطبة وإشبيلية وغرناطة.

أما التأثيرات الأوروبية فتشمل إيطاليا وألمانيا وفرنسا وخصوصاً خلال فترات الباروك والكلاسيكية الحديثة.

النحت:

كشف التنقيب الأثري في أسبانيا عن وجود منحوتات من البرونز في جزيرة "ميورقة" تذكّر بالنحت الإيجي، وكذلك منحوتات من الرخام من بقايا مدينة "أمبوريون" ترقى للعصر اليوناني، وظهر في أسبانيا تأثير الحضارات التي ازدهرت في حوض البحر المتوسط، وبرز فن إيبري حقيقي حل محل الفن الروماني والمسيحي البدائي، وكذلك الفيزيقوطي الذي كان يزين الكنائس بزخارف النحت البارز التي تصور المخلوقات البشرية والحيوانية، وكذلك الزخارف ذات الطابع الهندسي.

وبعد الفتح العربي الإسلامي استمرت التقاليد الفيزيقوطية في أستوريا وظهرت في الميداليات والأفاريز المزينة بالزخارف المجدولة والمتشابكة، وفي النوافذ المستديرة للكنائس المزدانة بأوراق النباتات أو الصور الحيوانية التي تذكر بالفن الروماني أو البيزنطي، أما في الكنائس المتأثرة بالفن الإسلامي فيبدو النحت زخرفياً واضحاً ولا يحمل أي شكل من الأشكال الحيوانية أو البشرية.

وفي القرن الحادي عشر لوحظ أن فن الصياغة والنحت على العاج، الذي كانت له مكانته في محترفات الأديرة المتأثرة بالفن الإسلامي، مارس تأثيراً واضحاً في النحت الرومي الأسباني والنحت الرومي الفرنسي، ومثال ذلك الصندوق الفضي الذي يضم رفاة القديس "إيزيدور دو ليون"، ويجب ألا يغرب عن البال الأثر الذي تركته منمنمات المخطوطات الأسبانية، المتأثرة بالفن الإسلامي، في تشكيل

النحت اللانغدوكي الذي ترك بدوره أثراً واضحاً في الأعمال التي تم نحتها في أسبانيا بعد ذلك في العصر الرومي، ومن هذه الأعمال: البوابة الكبيرة لكنيسة سان إيزيدور وتيجان أعمدتها في ليون، وبوابة كنيسة سان فنسنت في أفيلا، وكذلك واجهة كنيسة سانتا ماريا في ريبول.



فرانشيسكو دي زورباران: القديس سيرابيون



فرانشيسكو غويا: سيدة تقرأ رسالة نحو (1814-1818) (متحف الفنون الجميلة في مدينة ليل)

أما النحت القوطي الأسباني في القرن الثالث عشر فهو منبثق، في غالبيته، من النحت الفرنسي العائد للقرن نفسه، أما في القرن الرابع عشر، فإن النحت الذي يزين المباني ورافدات المذبح في قطلونية يعدّ فناً متسماً بالأصالة.

وقد شهد القرن السادس عشر في قشتالة دخول الفن الشهبي flamboyant من قبل النحاتين الأجانب من ألمان وفلمنكيين، وهو العصر الذي ازدهر فيه هذا الفن وتم تنفيذه بروح وطنية على الحجر والخشب المدهون وواجهات المباني، ويعدّه المؤرخون فناً وطنياً أصيلاً، وقد ترك النحات جيل دوسيلوه، الذي عاش في ظل الملوك الكاثوليك، أعمالاً فنية عدة ومنها المباني الجنائزية لدير "ماريا فلورس" في بورغوس.

أما في عصر النهضة، فقد ترك التأثير الإيطالي بصماته على كل من النحات "أوردونييز" و"ديكو دو سيلوه".

وقد ظهر إلى جانب النحات الأسباني "بيروغيت"، النحات الفرنسي "جوان دو جوني"، المتشيع بالروح الأسبانية العميقة ويُعدّ هذا الفنان أحد مؤسسي مدرسة

النحت الأسباني، وقد سيطرت هذه المدرسة في القرن السابع عشر على قشتالة القديمة حيث أسس "غريغوريو فيرنانديز" مدرسة للنحت أبدعت منحوتات على الخشب مخصصة للمواكب الدينية، وقد عرفت منحوتات هذه المدرسة بواقعيتها وحيوية ألوانها التي أثارت الجماهير، في حين تألقت المنحوتات المتعددة الألوان في الأندلس على يد الفنانين مارتينيز مونتانييس وخوان دوميسا وألونسو كانو، وكانوا جميعهم من أنصار الواقعية والصوفية، وفي زمن النحاتين البوربون استوحى النحت الأسباني الكثير من النحاتين الفرنسيين الذين قدموا إلى أسبانيا لتزيين حدائق القصور الملكية فيها.

وبعد القرن التاسع عشر، الذي اتسم بالقسوة، وجد النحت في أعمال "خوليو أنطونيو" ينبوعاً من الواقعية لا ينضب له معين، وتأثر كل من غارغالو وخوليو غونزاليس تأثراً عميقاً ببيكاسو واحتلا مكانهما المرموق في مدرسة باريس حيث بدت ميولهما نحو التكعيبية والسريالية، ومن هذه الأخيرة استمد فرنانديس أعمالاً فنية تطفح بالقوة، في حين وجد فنانون آخرون مثل إنريك مونخو يميلون نحو تقاليد القرون الوسطى وعصر النهضة.

السينما:

حققت السينما الأسبانية نجاحاً دولياً كبيراً بما في ذلك جوائز الأوسكار لأفلام حديثة مثل متاهة بان وبولبير خلال التاريخ الطويل للسينما الأسبانية، كان المخرج العظيم لويس بونويل أول من حقق شهرة عالمية، تلاه بيدرو المودوبار في الثمانينيات، شهدت السينما الأسبانية أيضاً نجاحاً دولياً على مر السنين مع أفلام لمخرجين مثل سيغوندو دي شومون وفلوريان ري ولويس غارسيا بيرلانغا وكارلوس ساورا ووخوليو ميديم وأليخاندرو آمينابار.

الموسيقى:

غالباً ما تعتبر الموسيقى الأسبانية في الخارج مرادفة للفلامنكو الذي هو صنف موسيقي من غربس أندلوسيا، كما أنه خلافاً للاعتقاد السائد غير منتشر

على نطاق واسع خارج تلك المنطقة، توجد أنماط إقليمية مختلفة من الموسيقى الشعبية في أراغون وكاتالونيا وبلنسية وقشتالة وبلاد الباسك وغاليسيا وأستورياس، كما تشيع موسيقى البوب والروك والهيب هوب والهيفي ميتال وتحظى بشعبية كبيرة.

في مجال الموسيقى الكلاسيكية، أنتجت أسبانيا عدداً من الملحنين مثل إسحق ألبينيز ومانويل دي فالا وانريكي غرانادوس ومغنين وفنانين مثل بلاثيدو دومينغو وخوسيه كاريراس ومونتسيرات كابايه وأليسيا دي لاروكا وألفريدو كراوس وبابلو كاسالز وريكاردو فينيس وخوسيه إتوربي وبابلو دي ساراساتي وخوردي سابال وتيريزا بيرغانثا، يوجد في أسبانيا أكثر من أربعين فرقة أوركسترا محترفة بما في ذلك أوركسترا برشلونة السمفونية والأوركسترا الوطنية الأسبانية والأوركسترا السمفونية في مدريد، من دور الأوبرا الكبرى تياترو ريال وغران تياتري ديل ليثيو وتياترو أرياغا وإل بالاو دي ليس أرتس رينا سوفيا.

يسافر الآلاف من عشاق الموسيقى أيضاً إلى أسبانيا كل عام لحضور المهرجانات الموسيقية المشهورة دولياً مثل سونار الذي يعرض غالباً أشهر أنواع موسيقى البوب والتكنو، وبنيكاسيم الذي يعرض ألتيرناتيف روك والرقصات، يعكس المهرجانان مكانة أسبانيا في الموسيقى العالمية وتعكس أذواق الشباب في البلاد.

من أكثر الآلات الموسيقية الناشئة في أسبانيا شعبية الغيتار، أيضاً تشتهر القربة بين الفرق الشمالية ولا سيما في غاليسيا وأستورياس.

المطبخ:

يتكون المطبخ الأسباني من مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأطباق التي تعكس تنوع التأثيرات في البلاد، فبداية تمتلك المأكولات البحرية حصة كبيرة من الأطباق بسبب إطلال البلاد على المتوسط والأطلسي، كما أن تأثير الحضارات المختلفة التي مرت على أسبانيا ترك بصمته في مطبخها الفريد، يمكن التعرف على ثلاثة أقسام رئيسية هي:

- المطبخ المتوسطي: في كامل المناطق المتوسطية من كتالونيا إلى أندلوسيا حيث تشيع المأكولات البحرية مثل بيسكيتو فريتو، والعديد من الشوربات الباردة مثل شوربة جازباتشو، والعديد من الأطباق المرتكزة على الأرز مثل البايلا من بلنسية وأروز نيغرو من كاتالونيا.
- المطبخ الداخلي: في قشتالة حيث يشمل شوربات ساخنة سميكة مثل شوربة قشتالية قوامها الخبز والثوم، بالإضافة إلى أطباق حساء رئيسية مثل كوسيدو مادريلينيو، يحفظ الطعام تقليدياً بتمليحه أو بغمره في زيت الزيتون مثل جبن مانشيجو.
- المطبخ الأطلسي في كامل الساحل الشمالي من غاليسيا إلى نابرة حيث أطباق الحساء التي تعتمد الأسماك والخضار مثل بوتي غاليغو ومارميتاكو[1].

التصوير:

يبدو التصوير الأستوري في القرنين التاسع والعاشر مطبوعاً بطابع الفن الروماني كما في سانتولانو دو لوس برادوس وكذلك في سان سلفادور فيفالدو ديوس.

أما الفن الأسباني المتأثر بالفن الإسلامي فيتجلى في مجموعة المخطوطات الرائعة الموجودة في أسبانيا، في حين يعود إلى الفن الرومي الذي انتشر في أسبانيا عدد من الرسوم الجدارية على المباني ومنها "سان بادوليو" في أشقوبية مروراً بفريق قطلونية الذي عرضت أكثر منتجاته الفنية في متحف برشلونة، كما يعود إلى الفن الرومي الأعمال المهمة في البانتيون الملكي لـ"سان إيزيدورو دو ليون".

وفي العصر القوطي غدت المنمنمات التي أخذت الكثير من الملامح الفرنسية أسبانية الطابع.

ومنذ القرن الرابع عشر بدا تأثير سيينا Sienna في الدخول شيئاً فشيئاً إلى أسبانيا عن طريق قطلونية والشرق، وفي الثلث الأخير من القرن نفسه ساد تأثير

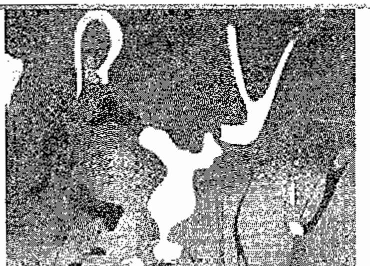
(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

فلورنسا على قشتالة وأوجد هذا التأثير الفوارق الواضحة بين الإنتاج الفني في قطالونية والإنتاج الفني في قشتالة المتأثر بالفن الفرنسي، غير أن الأهمية التي يتمتع بها الفلمنكيون والإيطاليون طغت على المدرستين منذ منتصف القرن الخامس عشر وحتى بدايات القرن السادس عشر.

أما في الأندلس فقد استوحى الفنان أليخو فرنانديس أعماله من فن التصوير البندقي في حين عبّر الفنان بدرو بروغيته بقوة عن الطابع الأسباني، وفي القرن السادس عشر تراجع التأثير الفلمنكي وغدت السيادة في أثنائه للفنانين يانييس دو لا فيل وفرناندو ليانوس وهما من تلاميذ ليوناردو دا فنتشي، كما ألبس لويس دوفارغاس أعماله في اشبيلية رشاقة الفنان الإيطالي كورّيج، في حين يُرى مورالييس لوديفان ينسق بين الملامح الإيطالية والفلمنكية متأثراً بالفنون الشعبية، وقد بلغ التأثير الإيطالي ذروته حين أصبح تيسيان مصور الملك شارل الخامس، وكذلك حين طلب منه فيليب الثاني عدداً من اللوحات، وقد قدم إلى أسبانيا عدد من الفنانين الإيطاليين لتزيين قصر الإسكوريال بالتعاون مع بعض الفنانين الأسبان مثل: نافاريته ومورو.



سلفادور دالي: غواية القديس أنطوان (1946)



جان ميرو: لوحة تشكيلية (1933) (متحف الفنون الجميلة في برن)

وفي القرن السابع عشر تجاهل الملك فيليب الثاني الفنان الأسباني الشهير إلغريكو الذي يدين له فن التصوير الأسباني بالأصالة الحقيقية، أما الفنان "ريبيرا" فقد خلع الصفة البشرية على مواضيعه ذات الطابع القدسي، وكذلك المصور

زوريـاران، الـذي يطلقـون عليـه "كارافـاجيو أسـبانيا" (فهـو فنـان موهـوب يميـل إلى القسوة ولكنه ملوّن بارع) في حين يرى المؤرخون في فيلاسكيز أباً للفن الحديث في أسبانيا لإدخاله انطباعات جريئة إلى أعماله الفنية، مما جعله في طليعة المبشرين بالانطباعية، أما ألونسو كانو الذي رسم لوحة "أفراح مريم السبعة" فيحله المؤرخون بين غيدو ريني وموريّو، في حين يبدو الرسام الباروكي فالديه ليال كثير الاهتمام بالنور واللون، غير أن الذي خلف فيلاسكيز مصوراً في البلاط هو المصور خوان كارينيو الذي أطلق عليه مؤرخو الفن اسم فان ديك أسبانيا لاهتمامه بالموضوعات الدينية، وفي بداية القرن العشرين ظهر فنانون مرموقون أمثال: بيكاسو وخوان غري وماريا بلانشار وميرو وسلفادور دالي، وكذلك فاسكيز دياز، وايتورينو، وغوتيريز سولانا.

الفنون الزخرفية:

منذ السيطرة الرومانية على أسبانيا، ازدهرت صناعة الزجاج في ساغونته وأتاحت كثرة مناجم الذهب والفضة للصياغ إنتاج أوان متنوعة كان بينها ما هو مخصص للاستعمالات اليومية.

أما صناعة الحديد فقد عرفت تطوراً كبيراً حتى أصبحت مدينة بلبيليس مركزاً مهماً لصناعة السلاح وقد امتدح الشاعر غراتيوس فاليسكوس هذه الصناعة في أشعاره عن الصيد في طليطلة، وفي أيام الفيزيقوط ظهر أسلوب جديد في هذه الصناعة يذكر بالأسلوب البيزنطي، غير أنه يتسم بخواص أخرى استساغها الذوق الأسباني حتى نهاية القرن الحادي عشر كما يبدو في كنز "بيتروشيا" الموجود في متحف بوخارست وكذلك كنز "غورّازار" الموجود في المتحف العسكري في مدريد.

وفي زمن الحكم العربي الإسلامي أخذ الأثاث الطابع الشرقي فاستخدم الخشب الثمين المعطر والمغشى بقطع من المعادن الثمينة، ومالت الزخارف نحو الطابع الهندسي، وظهر هذا الميل في العاج المحفور، وفي الحديد المنقوش والفولاذ المزخرف

بالزخارف الدمشقية، وكذلك جلود الكتب المصنوعة في قرطبة، والأسلحة المصنوعة في سرقسطة وطليطلة وغرناطة، يضاف إلى هذا كله الخزف الأسباني المتأثر بالزخارف الإسلامية والذي يمتاز ببريقه المعدني المذهب، وفي القرنين الثالث عشر والرابع عشر وجدت بعض المشاهد الدينية المسيحية المؤطرة بالعناصر الزخرفية الإسلامية، وفي عصر النهضة ظهر التأثير الفلمنكي الذي تآخى والعصر الذي سبقه وبدا فيه كيف أن غرناطة احتفظت بتقاليدها الصناعية كصناعة الحديد الذي استُخدم في أعمال فنية رائعة منها "درابزون كاتدرائية طليطلة"، كما تطورت صناعة الحلي، المدنية منها والدينية، وكانت أهم مراكزها برشلونة وبورغوس وقرطبة وطليطلة.

وأما صناعة الزجاج فقد تألقت في مدينة ألمرية، وفي القرن الثامن عشر بلغ الولع بالفخفخة أقصاه حين أصبحت الأواني الفضية تستخدم لحاجات الإنسان اليومية، وغدت مدينة فارغاس مركزاً مهماً لفن الحفر على الخشب، وأمسى فنانو البلاط يصنعون مكاتبهم من خشب الأبنوس المرصع بالعاج والذهب، وقد ظهر في هذه الحقبة فن التخريم (دانتيلا) الذي اشتهر في كل أوروبا، وأخيراً ظهرت الطرز الفرنسية التي وضعت حداً للتطور بدءاً من قصر "غرانخا" الذي صمم على نمط قصر "فرساي" حتى مصانع بوين روتيرو المسماة سيفر أسبانيا، وقد تم في عام 1748 تعيين الخبير الفرنسي جان روليير من مدينة ليون مديراً لمصانع الحرير الملكية الأسبانية.

وامتاز القرن التاسع عشر بازدهار صناعة الحلي الفولاذية وبرزت في القرن العشرين أسبانيا التقليدية في المعارض والتظاهرات الدولية بفنونها المعدنية التي لا تجارى[1](*).

---

(1) حسن كمال، الموسوعة العربية، المجلد الثاني، ص 37.

(*) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) و(معجم الفنون الأدبية)، إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

أسبانيا (الموسيقى والرقص في-): Spain (Music and dance)

الموسيقى الأسبانية موسيقى أوروبية في حلة مشرقية موشحة بزخارف عربية، وتتميز بكثرة الألحان المبنية على سلم "مي mi" وقد ساعد وضع أسبانيا الجغرافي وتاريخها على أن تزخر موسيقاها برصيد غني فيه مزيج من أنواع الموسيقى الشرقية والغربية مثل الغناء البيزنطي والسلالم الإغريقية والمقامات الهندية ragas والغناء الكنسي الغريغوري والألحان الغجرية والموسيقى العربية، وأصبح لكل مقاطعة فيها تقاليدها الخاصة في أنواع الغناء والإيقاعات المختلفة التي أغنت الفولكلور الأسباني، ولاسيما الفلامنكو flamenco وهو غناء أندلسي يرافق بآلة الغيتار وبالرقص أحياناً المصاحب "بالفقيشات" (الكاستنييت) Castancts لتحديد الإيقاع وكثيراً ما تكون أنواع من الفولكلور الأسباني مميزة بالغناء ذي الزخارف اللحنية من دون كلمات وبالإيقاعات الأندلسية.

وأهم ما يميز الرقصات والأغاني الأسبانية أنها ذات إيقاع ثلاثي الزمن مثل: السوليار soleare، والبيانثيكو villancico، والمالاغوينيا malaguena، والبولو polo، والسغيديّا seguidilla والفَنْدَنْغو fandango والخوتا jota، والبوليرو bolero، والثاباتيادو zapateado.

وقد ألف الفولكلور الأسباني فناً خاصاً استطاع أن يوحد مصادر أعمال الموسيقيين مثل: ألبينيث I.Albeniz، وغرانادوس E.Granados، ودي فايا M.De. Falla، وتورينا J.Turina، الذين أسهموا في النهضة الموسيقية الأسبانية الحديثة ونالوا شهرة عالمية، وقد استطاع هذا الفن لفت انتباه كثير من الموسيقيين من خارج أسبانيا فأوحى إليهم بأعمال موسيقية مهمة كالسمفونية الأسبانية للمؤلف الفرنسي لالو E.Lalo، والكابريتشو capriccio الأسبانية للمؤلف الروسي ريمسكي- كورساكوف N.Rimsky-Kursakov.

لمحة تاريخية:

تأثرت أسبانيا في القرنين السادس والسابع بالثقافة القوطية البادية بوضوح في الأغاني الدينية، وبحضارات شعوب البحر المتوسط، وتنامت فيها الموسيقى التي

كانت عنصراً مهماً في طقوس الديانة المسيحية، ومنذ الفتوحات العربية الإسلامية لأسبانيا، بدأ عصر انبعاث جديد مزدهر دام حتى عام 1492، برزت فيه الآثار التي أوجدها الموسيقي زرياب الذي استقر في قرطبة منذ عام 822م بعد هروبه من بلاط بغداد، وقد ظهر هذا الازدهار على وجه الخصوص في قرطبة واشبيلية، وكان نتيجة للتفاعل بين الموسيقى العربية والموسيقى الأسبانية مدة ثمانية قرون تقريباً، ولهذا، فإن الموروثات الموسيقية المتعددة والمختلفة قد أثرت في الموسيقى الغنائية الدينية الأسبانية وطقوسها، وحين كان الغناء المستعرب Mozarabic يحل محل الغناء الرومي وينتشر في معظم أرجاء شبه الجزيرة الإيبرية، كانت التأثيرات الفرنسية تتجلى بالرجوع إلى الغناء الغريغوري والتطور البوليفوني (المتعدد الأصوات) polyphonic.

كان الموسيقيون الأسبان يستخدمون بعض الألحان الدنيوية في موسيقاهم التي كانت تتطور شيئاً فشيئاً في القرون الأخيرة من العصر الوسيط، وكانت الموسيقى العربية في الوقت ذاته قد رسخت بصماتها العميقة في البلاد وتولدت عنها الموسيقى الأندلسية، وما صيحات الفلامنكو، ومنها أوليه (ole وأصلها يا ليل...) إلا صدى للموسيقى العربية، وكان لانتشار الموسيقى الأندلسية في شمالي البلاد أثر في نشأة تراتيل أعياد الميلاد والمناسبات الدينية الأخرى ومنها البيانثيكو التي انتقلت إلى جنوبي فرنسا فأوروبا، إذ إن الشعراء الجوالين Troubadours في أواسط فرنسا وجنوبيها كانوا كثيراً ما يقلدون الزجالين الأندلسيين، ومع استسلام غرناطة للحكم القومي الجديد ومع يقظة الروح القومية الأسبانية، انبثقت حركة موسيقية جديدة وجدت لها انطلاقة في كل أنماط الموسيقى المتداولة في مختلف مقاطعات البلاد منذ القرن السادس عشر.

أخذت الموسيقى الأسبانية في عصر النهضة تثبت خطاها الوطنية في المجالين الديني والدنيوي، وتتعتق نوعاً ما مما يربطها بجاراتها الأوروبيات، واجتازت في القرن السادس عشر عصراً لامعاً بهياً واكب أوضاع الموسيقى في إيطاليا، وشهدت "البوليفونية" الدينية تطوراً عظيماً لا يختلف في ظاهره عن التقاليد الفلمنكية-

الرومية، وكانت "البوليفونية" قد أصبحت، بطبيعة الحال، لغة موسيقية عالمية في كل أوروبا الكاثوليكية، وتتجلى الروح الأصيلة لهذا الطابع الموسيقي في أعمال دي موراليس (1500- 1553) C.De Morales زعيم المدرسة الأندلسية، الذي اشتهر في كل أوروبا بشخصيته الفنية المبدعة والذي عرف كيف يمزج بين الفن الفلمنكي وخصائص الموسيقى الأسبانية، ويعدّ دي فيكتوريا (1548- 1611) T.L.De Victoria من كبار موسيقيي ذلك العصر، وهو مؤمن متشدد لم يؤلف موسيقى دنيوية أبداً.

وفي الربع الأخير من القرن السادس عشر، شهدت البيويلا vihuela رواجاً كبيراً، وكانت معروفة منذ القرن الرابع عشر، والبيويلا آلة وترية انحدرت من العود العربي وهي سابقة الغيتار، ولها ستة أوتار مزدوجة تنقر بالأصابع، وعندما بدأ عصر الغيتار يزدهر بدأت البيويلا بالأفول، وكان للغيتار أربعة أوتار مفردة ثم أضيف وتر خامس فسادس، وسمي أيضاً "القيثارة الأسبانية"، أما العود فقد ظل يحتل مكان الصدارة في أسبانيا وأوروبا ردحاً طويلاً من الزمن إلى أن ظهرت الآلات من ذوات لوحة الملامس keyboard كالكلافيكورد clavichord وسلالتها، وقد بدأ موسيقيون كثيرون يكتبون للأرغن organ ولآلات لوحة الملامس منهم دي كابيثون (1510- 1566) A.De Cabezon الذي كان له فضل إتقان الـ"تِيِنْتوس" tientos وهي تشكيلات variations في أسلوب المحاكاة تشبه الـ"ريتشركاره" recercare الإيطالية، وبذلك وضع دي كابيثون حجراً راسخاً في موسيقى الأرغن والكلافسان clavecin، وإضافة إلى التينتوس، شاعت صيغة الـ"ديفرِنْثيا" diferencia، وهي تشكيلات لألحان كنسية أو لأغانٍ دنيوية، ومنذ أواخر القرن السادس عشر، بدأت تشيع ألحان الرقص مثل الـ"بابانا" pavana والـ"غَياردَه" gallarda والـ"سَرَبَنْدَه" sarabanda.

وإذا كان القرن السادس عشر عصراً ذهبياً في أسبانيا من حيث الموسيقى، فإن القرن السابع عشر شهد تراجعاً ملحوظاً في هذا الفن، ولكنه، مع ذلك، لم يخل من محاولات بنّاءة، فقد ظهر كتّاب ومؤلفون حاولوا المحاورة بين الكلام

والغناء في أعمالهم الأدبية، وكذا بين الكلمة واللحن إذ ولدت الـ "ثَرْثُويلا" zarzuela الشبيهة بالأوبرا، وذلك بعد ربع قرن تقريباً من ظهور الأوبرا الإيطالية، وتحتوي الثرثويلا على حوارات إلقائية recitative وأغانٍ وجوقات غنائية ورقصات، ثم أضيف إليها، فيما بعد، فاصل أو مشهد مرح "تونادِيا" tonadilla يقدم بين فصولها، وقد كتب في الثرثويلا كل من إيدالغو (1600-1685) J.Hidalgo، ودورون (1650- 1716) S.Duron، وكاريْون (1670- 1747) A.L.Carrionn وغيرهم، ومع أن هؤلاء الرواد الدراميين الأوائل كانوا سبباً في نشوء المسرح الغنائي الأسباني، فإنه لم يحرِّض المؤلفين الآخرين بصورة جدية، ولم تظهر أسماء لامعة في هذه الحقبة من الزمن، ولم تبرز فيها إنجازات في مجال الموسيقى الآلية، وبقي الغيتار يحل محل العود والبيويلا، أما الأرغن فقد حافظ على امتيازه بوساطة فنانين ذوي موهبة عالية، كالأندلسي دي أراوْخو F.C.De Araujo (نحو 1576- 1654)، والبلنثي كابانِياس (1644- 1712) J.Cabanillas، وبفضل هجرة المؤلف الإيطالي دومينيكو سكارلاتّي D.Scarlatti إلى أسبانيا، واهتمامه بالعناصر الموسيقية الشعبية والإيقاعية الأندلسية المختلفة، بدأت الموسيقى الآلية تلقى تقديراً وإعجاباً، وكان سكارلاتي قد أدرج بعضاً من الموسيقى الأندلسية في مؤلفاته (من نوع "التمارين" exercises للكلافسان) لاقت أصداء جماهيرية كبيرة في شبه الجزيرة الإيبرية، وقد تركت إقامة سكارلاتي الطويلة في أسبانيا آثاراً مزدهرة في مؤلفي الكلافسان الأسبانيين، ويظهر ذلك بوضوح في أعمال السوناتا Sonata للأب سولر A.Soler.

واشتهر موسيقيون أسبان آخرون خارج بلادهم مثل تيرّاديّاس (1711- 1751) D.Terradillas الذي يعد أحد رواد المدرسة النابوليتانية في إيطاليا، ومارتن إي سولر (1754- 1806) V.Martin Y Soler الذي عرف باسم مارتيني الأسباني، وقد نال مارتيني هذا شهرة واسعة في أوروبا حتى إن موزارت Mozart نفسه استعار أحد ألحانه ليضمنه أوبراه "دون جوفاني" Don Giovanni.

اتخذت الثرثويلا في القرن الثامن عشر أسماء عدة كالكوميديا والدراما الموسيقية وغيرهما، وأخذت "التوناديا" مكاناً بارزاً بين فصول المسرحية أو في

نهايتها، وفي نهاية القرن، ظهر نوع جديد من المسرحيات سمي ميلولوغوس melologos ثم ظهرت له أسماء مختلفة أخرى، وكانت موضوعات هذه المسرحيات دينية أو "ميتولوجية" أو تاريخية تأتي الموسيقى متفرقة بين أحداثها، واتخذ الأوراتوريو oratório أيضاً عدة أسماء كالدراما القدسية أو المجازية، إلا أن الجمهور لم يتفاعل مع المسرح الغنائي تفاعلاً جاداً إلا حين جاء باربييري F.Barbieri (1894 -1823) وفتح الطريق بثرثويلاته الثمانين أمام زملائه المؤلفين الذين مهدوا السبيل فيما بعد إلى ألبينيث ودي فايا وغيرهما في تحقيق الأوبرا الوطنية.

وشهدت أسبانيا في القرن التاسع عشر أحداثاً واضطرابات سياسية أثرت في مجرى الحياة الموسيقية فيها، ومع أن النصف الأول من هذا القرن كان عصر السمفونية الإبداعية والعازفين المهرة الذين اجتاحوا أوروبا، فإنه لم يكن للموسيقيين الأسبانيين فيه صدى يذكر، ومع ذلك، فقد ظهر في بداية القرن بعض العازفين المبدعين مثل سور F.Sor (العازف على الغيتار) إضافة إلى دي أرّيغا (J.Crisostomo De Arriga (1806-1826 (العازف على الكمان) الذي أطلق عليه لقب موزارت الصغير، وفي النصف الثاني من هذا القرن، برع كل من ساراسات P.Sarasate في العزف على الكمان، وتارّيغا (F.Tarrega (1852-1909 في العزف على الغيتار، كما ظهرت بداية تكوين الفرق الموسيقية الكبيرة "الأوركسترا السمفونية"، وتأسست جمعيات للحفلات الموسيقية ترأسها عدد كبير من الأسبانيين والأجانب المهرة.

أما الأغاني الراقصة الأندلسية، والأغاني الشعبية المرافقة بالغيتار أو البيانو فقد برزت في بداية القرن، وانتشرت الأغاني الوطنية، والأغاني الجوقية، وكذلك "الليد" lied، كما حدثت تبدلات في الموسيقى المسرحية، إذ طغى طابع المؤلفين الإيطاليين مثل روسّيني G.Rossini، وبليني V.Bellini، ومن ثم كانت ألحان فيردي G.Verdi لا تقاوم في منتصف القرن، واقتحمت "الواقعية الإيطالية" verismo المحافل الموسيقية في كل مكان، ومع أن بعض المؤلفين كانوا يحاولون

إحياء الثرثويلا وابتكار أنواع هازلة منها، فأن الإهمال لازمها، ولم يخل هذا القرن أيضاً من بعض المهتمين بالعلوم الموسيقية، فقد ظهر مؤلفون وكتّاب وعلماء موسيقيون مثل فْويرتِس (1817- 1880) M.S.Fuertes، وبدريل F.Pedrell، كما تأسس المعهد الموسيقي "كونسرفاتوار" conservatoire في مدريد عام 1830 وحمل اسم الملكة ماري كريستين دي بوربون Marie- Christine de Bourbon التي خصته برعايتها.

الوضع في القرن العشرين:

إن أهم ما يلفت النظر في القرن العشرين وجود ستة موسيقيين نالوا شهرة عالمية معظمهم مؤلفون أسهموا في النهضة الموسيقية الحديثة وهم: ألبينيث، وغرانادوس، ودي فايا، وتورينا، وعازف التشيلّو والمؤلف وقائد الأوركسترا كازالس P.Casals، وعازف الغيتار سغوفيا A.Segovia. وقد شهدت بداية القرن ولادة عدد من المؤلفين المبدعين أيضاً مثل الأخوين رودولفو وإرنستو هالفتر R. & E. Halffter اللذين أبدعا في مجال أعمال الباليه ballet، ورودريغو J.Rodrigo مؤلف حوارية (كونشرتو) الغيتار الشهير بـ "أرانخويث aranjuez"، إضافة إلى خرهارد R.Gerhard الذي يُعدّ زعيماً للدوديكافونيين dodecaphonie الأسبان.

وعلى غرار "الستة" the six في باريس (وهي جماعة ستة من المؤلفين الفرنسيين أسسوا عام 1920 اتجاهاً موسيقياً مناهضاً للانطباعية ومؤيداً لاتباعية جديدة neoclassicism) تألفت في مدريد عام 1930، جماعة "الثمانية" the eight، إلا أن الحرب الأهلية فرّقتهم وعاش معظمهم خارج البلاد، ويبدو على أكثر المؤلفين من الجيل الجديد أنهم متأثرون بالتقانة الفنية الحديثة التي يرون أنها تضفي على مؤلفاتهم الطابع العالمي، من هؤلاء: كريستوبال هالفتر، وبابلو L.Pablo وإنثينار J.R.Encinar، وقد شهدت بداية القرن كذلك أفول جمعية مدريد للحفلات الموسيقية، وظهور الأوركسترا السمفونية بقيادة أربوس

E.F.Arbos، وكانت أوركسترا كاسالس تقيم حفلاتها في برشلونة من عام 1920 حتى عام 1936 وتأسست بعد ذلك فرقة منافسة هي الأوركسترا الفلهارمونية بقيادة بيريث كاساس B.Pérez Casas.

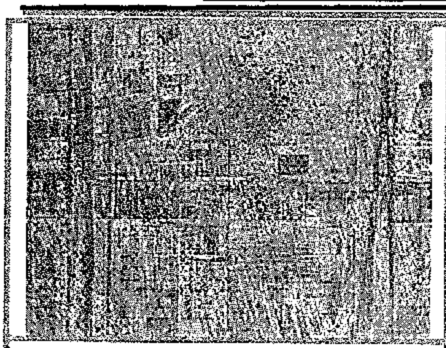
وبعد استقرار البلاد إثر انتهاء الحرب الأهلية فيها، ثبتت الأوركسترا الوطنية أقدامها، وكانت فرق موسيقية أخرى ومجموعات رباعيات وترية وغيرها لموسيقى الحجرة تسهم في الحركة الموسيقية في مناطق مختلفة وقد برع عازفون منفردون soloist كثيرون مثل كاسّادو (1897-1966) G.Cassado وهو تلميذ كازالس، في العزف على التشيلّو، وإيتوربي (1895-1980) J.Iturbi في العزف على البيانو، وييبس (1927) N.F.Yepes في العزف على الغيتار، وثاباليتا (1907) N.Zabaleta في العزف على الهارب harp[1](•).

الأسترالي (الفن- Australian (-art :( )

تأثّر الفن الأسترالي بعدد من العوامل الداخلية والخارجية، فقبل أن يبدأ استيطان الأوروبيين في أستراليا في القرن الثامن عشر الميلادي بزمن بعيد كان لسكان أستراليا الأصليين فنونهم المتمثّلة في التصوير التشكيلي والنحت، وغيرهما، وظهر تأثر الفنانين الأستراليين بالفنانين الأوروبيين خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلاديين بصورة واضحة، أما بعد الحرب العالمية الثانية (1939- 1945م) فقد تأثروا بالفن الأمريكي، ولم يكن الفن الأسترالي مبنياً على التأثيرات الخارجية فحسب بل هناك عوامل اجتماعية وتاريخية متداخلة أثّرت على هذا الفن وشكّلته، ولعل أهم عاملين أثرا في تشكيل الفن الأسترالي منذ عام 1788م، البحث عن الهويّة القومية ومزايا المناظر الطبيعية الأسترالية.

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 37، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.



الصيف، جودفري ميلر التصوير التشكيلي.



جبل مارثا من تلة درومانا، من أعمال لويس بوفيلوت.

فنون الأستراليين الأصليين:

لم يَعُد المواطنون الأصليون في أستراليا يعيشون في شكل قبلي ويُنتجون فنونهم التقليدية إلا في منطقة أرْنهم لاند بالأطراف الشمالية لأستراليا، رغم وجود آثار قديمة لأسلافهم متمثلة في أعمال نحت ضخمة لحيوانات وأناسيّ قرب سيدني وفي الشمال الغربي لأستراليا، وفي جزيرة ملفيل، حيث تركوا نحوتاً على جذوع الأشجار الضخمة، وكانت فنون أسلافهم تُصنع لأغراض عقائدية وطقوس كطقوس الدفن مثلاً، ولم يفكروا في إنتاج فنّ خالد، فأغلب أعمالهم الفنية كانت على الأرض، وعلى أجسامهم، (تلوين الأجسام)، وقد مسحتها عوامل التعرية، ولم يبق منها إلا إنتاج القبائل الحديثة الذي أنقذته المعارض الدّورية مثل معرض بيرسبكتا، وبينالي سيدني.

صوّر الفنّانون البريطانيون المحترفون، المصاحبون للمكتشفين الأوائل لأستراليا، لوحات تسجيلية شملت معلومات علمية وجغرافية عن الحيوانات والنباتات والمواطنين الأصليين، وأهم هؤلاء كان وليم وستول، وصوّر فنانون آخرون مثل أوجستس إيرل صوراً شخصية للحكام والأثرياء كما صوّروا مناظر أسترالية أرسلها أصحابها لذويهم في بريطانيا، ومن أشهر الفنانين الأوائل جون جلوفر وإس. تي. جيل الذي شجعت رسومه البريطانيين على الهجرة لأستراليا، وتلت هؤلاء الفنانين مجموعة من الفنانين الانطباعيين الذين أنشأوا مدرسة هايدلبيرج وأهمهم توم

روبرتس، وآرثر ستريتون، وهانز هيسين الذي استخدم أشجار الصمغ الضخمة ليرمز بها لتطلُّعات الأمَّة التي تحررت عام 1901م.

وأشهر الفنانين الأستراليين هو جون روسيل الذي اشتهر في أوروبا كلها فناناً انطباعياً من الدرجة الأولى، وجورج لامبرت الذي كان محافظاً في أسلوبه، والفنانة مارغريت بريستون، التي أدخلت تصميمات من الفن القبلي الأسترالي في لوحاتها شبه التجريدية، وكانت من أوليات الفنانات المحدثات اللاتي ظهرن منذ العشرينيات من القرن العشرين.

وفي عام 1959م أصدرت جماعة من الفنانين الأستراليين في ملبورن- وأهمهم تشارلز بلاكمان وآرثر وديفيد بويد وجون براك- بياناً شهيراً رفضت فيه التجريد، ودعت إلى فن تصوير الهوية الأسترالية بأساطيرها وخرافاتها، أما في مدينة سيدني فقد تبنَّى الفنانون المدرسة التعبيرية التجريدية، وأشهر هؤلاء روبرت كليبيل وإيريك سميث ووليم روز، وعاد الفنانون الأستراليون خلال الثمانينيات من القرن العشرين إلى التصوير الشكلي غير المجرَّد.

وفي مجال النحت اشتهر السير بيرترام ماكينال بقطعه البرونزية الرشيقة وجيرالد ليوارز، الذي ركَّز على الطيور والحيوانات، واستمد غيرهم موضوعات نحتهم من الأشجار والحجارة، كما ركَّز بعضهم على النحت التجريدي، أما في مجال الفنون الزّخرفية، فقد ترك المهاجرون الأوائل أعمالاً جيدة مُنَفَّذة بالفضة.

وأشهر فنان أسترالي في مجال الخزف هو ميريك بويد والد المصور التشكيلي الشهير آرثر بويد، وتأثر غيره من الخزّافين بالخزف الصيني والخزف القديم، وخزف ما قبل التاريخ[(1)(•)].

الأسلوب التكلفي: Affectation style

الأسلوب التكلُّفي نوع من أنواع الفنون الأوروبية انتشر في الفترة ما بين عامي 1520 و 1,600م، ظهر هذا الفن بصورة واضحة في فنون وسط إيطاليا،

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

ولكن آثار الأسلوب التكلفي من الفن وُجدَت في كل أنحاء أوروبا في ذلك الوقت، وشملت المعمار وأعمال فناني عصر النهضة مثل رفائيل ومايكل أنجلو.

يتجه أصحاب هذا المذهب الفني إلى تقويم وتقدير الخلق والابتكار الفني أكثر مما تجود به الطبيعة، ويظهر الفراغ في أصحاب الأسلوب التكلفي بصورة غير منطقية أو غير قابلة للقياس، حيث يوجد تباين مفاجئ ومزعج بين الأشكال القريبة والبعيدة من المُشاهد، ويركّز معظم أصحاب هذا المذهب على الأنماط السطحية، وتتحصر أشكال ثلاثية الأبعاد بين هذه الأنماط لتَخلق نوعاً من التحديد أو الصراع بين الشكل ووضعه، ويلاحظ عدم تناسق النسب أو وجود أوضاع مُعْوَجّة، ومن أشهر أصحاب الأسلوب التكلفي الرسام الأسباني غريكو[1].

أشغال الحديد الزخرفي : Decorative Iron Works

ظهر الحديد الزخرفي المشغول في أوروبا طوال العصور الوسطى في أشكال متعددة، مثل مطارق الأبواب والمفصلات، ومثبتات أجهزة الإضاءة وحواجز النوافذ، وكانت حواجز الحديد المشغول، والأبواب التي كثيراً ما كانت مموهة، تحيط بقلاع الباروك في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ولكثير من مباني الباروك في ألمانيا والنمسا أحجبة مصنوعة من الحديد.

ويستعمل الناس الأدوات الحديدية الزخرفية في المشكايات والسياجات والأبواب، وفي أثاثات الحدائق، وقد شاع استعمال الشرفات الحديدية والنوافذ المصبعة (ذات الحواجز) منذ وقت طويل في أسبانيا[2].

أشغال الخشب : Woodwork

حرفة إعداد وتشكيل الخشب لعمل أشياء مفيدة وزخرفية، وقد أصبحت هذه الحرفة القديمة هواية شائعة وصناعة مهمة، ويُمكن للنجارين المهرة في الورش

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر السابق.

المنزلية المجهزة جيداً تصنيع أشياء بسيطة كأقفاص العصافير، وأشياء أخرى معقدة كالأثاث المزخرف، ويمكن شراء الأدوات اللازمة لورشة النجارة من مخازن العدد والأقسام الخاصة بذلك في مراكز التسوق الكبيرة، وتبيع مخازن الأخشاب أصنافاً متنوعة من الخشب.

تستخدم صناعة البناء نجارين يقومون بعمل الإطارات الخشبية للمباني، وتشمل الأنواع الأخرى من النجارين نجاري التشطيبات النهائية وصانعي الموبيليا، ويقوم نجارو التشطيب النهائي بعمل التشطيبات الداخلية حول الشبابيك أو الخزانات والمعالم الأخرى للأعمال الخشبية التي تتطلب دقة فائقة، ويقوم صانعو الموبيليا بتصميم وتشكيل وتركيب الأثاث والخزانات المثبتة داخل المباني وكذلك عمل وتركيب السلالم.

يرجع تاريخ النجارة إلى حوالي 8.000 سنة ق.م، عندما استخدم الإنسان لأول مرة الفأس لقطع الأخشاب، أما في العصور الوسطى فقد كوّن النجارون والحرفيون الآخرون منظمات تعرف باسم النقابات، وكانت النقابات مشابهة تقريباً للاتحادات المهنية في الوقت الحاضر.

في سنة 1873م، استخدمت الطاقة الكهربائية لتشغيل الآلات والأدوات لأول مرة، وخلال الأعوام اللاحقة تطورت الأدوات والعدد العاملة بالطاقة واستُخدمت بكثرة في أعمال النجارة في الوقت الحاضر، وفي عام 1917م سجلت براءة اختراع أول مثقاب يدوي عملي، وبحلول عام 1925م أصبح باستطاعة النجارين شراء مناشير كهربائية متنقلة لورشهم المنزلية، وفي الوقت الحاضر، يمكن استخدام الأدوات التي تدار بالطاقة في معظم أعمال النجارة، وعلى الرغم من التقدم في العدد إلا أن العديد من النجارين والحرفيين لا يزالون يشكلون الخشب بأدوات يدوية.

خطوات النجارة:

تشمل عمليات النجارة خمس خطوات:

1- التخطيط والتصميم.

2- القطع.

3- الثقب.

4- التثبيت أو الربط.

5- التنعيم أو الصنفرة والتشطيب النهائي.

1- التخطيط والتصميم: يمنع التخطيط السليم الوقوع في الأخطاء ويُوفر الوقت والمواد، لذا ينبغي عمل رسم أو مخطط بالحجم الحقيقي للشيء المطلوب بناؤه قبل البدء في أي أعمال نجارة، ويشمل المخطط القياسات الدقيقة للشيء، حيث يقوم النجار الماهر بوضع علامات للمقاسات على الخشب بالقلم الرصاص، ثم يُرتب جميع الخطوات التي يجب اتباعها لعمل المشروع.

يَستخدم الحِرفي شريطاً للقياس خاصاً بالنجارة، ومسطرة لقياس الأبعاد، ويُمكن أيضاً استخدام زاوية قائمة للقياس وعمل الخطوط المستقيمة والزوايا، كما تُستخدم أدوات قياس مختلفة لعمل العلامات والخطوط المتوازية للنجار، يتبعها المرء عندما يقوم بقطع الوصلات وتثبيت أو ربط المحاور والمفصلات.

عندما يجهز المخطط أو الرسم بشكل صحيح ومضبوط وعمل القياسات والبناء بدقة فإن أجزاء الشيء الجاهز تكون متناسقة ومتلائمة بعضها مع بعض بشكلٍ لائق وسليم، ويكون الشيء الذي خُطِّط له بصورة جيدة جذاباً ومناسباً للغرض الذي صنع من أجله.

2- القطع: يمكن قطع الخشب بالحجم والشكل السليم باستخدام مختلف العدد اليدوية والكهربائية، بما في ذلك المناشير والمساحيج والأزاميل، ويعتبر منشار القطع المتصالب ومنشار الشق أهم وأشهر المناشير اليدوية للنشر باتجاه الألياف الطولية، وتُستخدم مناشير القطع العرضي- القطع في الاتجاه المتعامد على اتجاه ألياف الخشب- للقطع المستعرض للخشب، أما منشار القطع الطولي فيستخدم لقطع الخشب في اتجاه الألياف.

يُمكن للعدد التي تعمل بالطاقة القيام بالمهمة المطلوبة بطريقة أسرع وأسهل، وبدقة أكبر مما تفعله الأدوات اليدوية، وعلى سبيل المثال، يوجد في المنشار

الصحائفي قُرص مسنن يدور بسرعات مُرتفعة، وهكذا فإنه يُتيح الفرصة لاستخدام أقراص مُسننة مُختلفة للقيام بعمليات القطع المتنوعة، كالقطع العرضي، والشق الطولي، ويُمكن للمنشار الصحائفي أيضاً قطع وصلات مختلفة لاستخدامها في ربط الأجزاء الخشبية الأخرى.

يُعتبر منشار الظهر أو المنشار المقوى بظهر معدني ذي النصل الرقيق العمودي عِدّة يدوية شائعة الاستخدام لقطع الوصلات الخشبية، ولهذا المنشار عمود فلزي بطول نصله لتقويته وإعطائه الصلابة المرغوبة لتثبيته أثناء القطع، كما يمكن استخدام الأزاميل التي تقطع سطح الخشب بعمقٍ يَكفي لعمل وصلات أو لإنجاز التشطيبات النهائية والتسوية والتشذيب والحفر، ويوجد مع مسحاج التخديد الكهربائي المتنقل عدة قطع تدعى اللقم، وتستخدم للتشطيب وتشكيل الخشب وعمل الوصلات والحفر الزخرفي والمقاطع الزخرفية.

تتألف الأداة اليدوية المعروفة بمنشار الفرز من إطار فلزي يَحْمل سكيناً رقيقاً تُستخدم لقطع الانحناءات والوصلات الخشبية المنحنية، وتدار مناشير المنحنيات بالطاقة وهي ذات نصل رقيق يتحرك إلى أعلى وإلى أسفل بسرعة كبيرة، وتستخدم لقطع المنحنيات.

تحتوي المساحيج الآلية، المعروفة باسم المعشقات وكذلك المساحيج اليدوية على أنصال تُستخدم لتنعيم وتشكيل الخشب، وتستخدم مخرطة الخشب لتشكيل الخشب وعمل أشكال مستديرة فيه وذلك عند تدويرها بسرعة مقابل حافة القطع وهي مرفوعة بواسطة العامل أو المشغل، ويستخدم المبرد لتشكيل الخشب في مواضع لا يلائمها استخدام أدوات قطع أخرى أكثر حدة، كما تستخدم المبارد أيضاً لشحذ الأدوات وجعلها حادة.

3- الثقب: يُمكّن الثقب النجارين من ربط أجزاء الخشب وتثبيتها باستخدام المسامير اللولبية والصفائح المعدنية، والمفصلات، وقد يحتاج المرء إلى الثقب عندما يقوم بعمل بعض الوصلات وتتوفر مع المثاقب اليدوية الدوارة لقم لعمل ثقوب بأحجام مختلفة للأغراض المتنوعة، كما تستعمل المثاقب الكهربائية

المتنقلة ومثاقب الكبس أيضاً لقماً للثقب، وعادة ما تأتي هذه الآلات مع ملحقاتها الخاصة بالصنفرة والأغراض الأخرى.

4- التثبيت أو الربط: تربط أجزاء الخشب بعضها مع بعض بواسطة مثبتات أو روابط فلزية مثل المسامير اللّولبية والمسامير العادية والمواد اللاصقة، وتشمل أدوات التثبيت مفكات المسامير اللّولبية والمطارق، وتقوم المفكات بإدخال المسامير اللولبية التي تربط أجزاء الخشب، وتُثبت المفصلات والصفائح الفلزية، بينما تُستخدم المطارق لطرق المسامير العادية وأنواع أخرى متعددة من الروابط الفلزية إلى داخل الخشب.

أدوات التثبيت: تعتبر التغرية إحدى أقدم الطرق المستخدمة لربط أجزاء الخشب، ولهذا نستعمل العديد من مواد الغراء في أعمال النجارة، وعلى سبيل المثال، يمكن استخدام أسيتات البولي فينيل، أو الصمغ الأبيض مباشرة من العبوة ولا ينبغي استخدام هذه المادة لربط أجزاء الخشب الملامسة للماء أو المعرضة لدرجات حرارة مرتفعة، ويمكن للمستعمل تحضير غراء قلفونية اليوريا فورمالدهيد وغراء قلفونية الريزورسينول فورمالدهيد وذلك بخلطهما قبل الاستخدام مباشرة، ويمكن لغراء اليوريا فورمالدهيد مقاومة الماء البارد لفترات قصيرة، ولكنها لا تصمد أمام درجات الحرارة المرتفعة، أما صمغ أو غراء الريزولسينول فورمالدهيد فلا يتأثر بالماء، وهو مقاوم للحرارة.

يجب وضع الخشب بعد التغرية في مقابض لمدة تصل إلى اثنتي عشرة ساعة، ويعتمد طول هذا الوقت على الحرارة، ونوع الخشب ونوع الغراء المستخدم، ويساعد وضع الخشب في المقابض على الاحتفاظ به في موضعه الصحيح، وانتشار الغراء ونفاذه داخل فجوات أو ثقوب الخشب.

5- التنعيم والصنفرة والتشطيب النهائي: تُزيل عملية الصنفرة آثار الأدوات، وتعمل على جعل سطح الخشب ناعماً وجاهزاً للتشطيب النهائي، ولذلك لا ينبغي البدء بأعمال الصنفرة قبل تقطيع الخشب إلى شكله النهائي، ومعظم ورق الصنفرة المصنع للاستخدام يدوياً ذو حبيبات كبيرة من حجر الصوان أو الجرانيت، ويعد

أكسيد الألمنيوم مادة صنفرة معروفة وشائعة الاستخدام في الآلات، كالمصنفرات الشريطية المتنقلة، والمصنفرات الكهربائية الهزازة، وتعمل الأشرطة المتنقلة للصنفرة بصورة أفضل من المصنفرات الاهتزازية على أسطح الخشب الكبيرة.

ويستعمل النجارون مواد التشطيب النهائي لوقاية الخشب وإظهار جمال الحبيبات وعروق الأنسجة الخشبية، حيث يعمل تكوين الخشب على إعطاء الخشب لوناً بدون إخفاء مظهر أو نمط عروق الألياف الخشبية، بينما يغطي الدهان (البوية) عروق ألياف الخشب ويعطيه اللون الخاص بالدهان، والطلاء الزجاجي نوع من الدهان اللماع أو الصقيل، أما الورنشة أو الدهان بالراتنج، ودهان القشرة، ودهان اللك فتجعل التشطيب النهائي صلباً وتبدي جمال الخشب ورونقه، ويعمل التشميع على حماية الورنيش أو الدهان الراتنجي، كما أنه يعطي التشطيب النهائي النعومة والبريق عند الصقل.

خشب النجارة:

يصنف النجارون خشب النجارة إلى خشب قاسٍ أو صلد، وخشب طري أو لين وذلك بناء على نوع الشجرة التي يأتي منها، ويأتي معظم الخشب القاسي من أشجار متبدلة الأوراق، (أي التي تفقد أوراقها كل خريف)، ويحصل على الخشب الطري أو اللين من أشجار صنوبرية لها أوراق إبرية رفيعة وتبقى خضراء على مدار السنة، ولا يوضح نظام التصنيف المذكور صلابة الخشب، لأن العديد من الأخشاب الطرية هي في الواقع أصلد من بعض الأخشاب القاسية، وعلى أي حال هناك مواصفات وخصائص أخرى لهذين النوعين من الخشب يجب أن يعرفها النجار، تتميز الأخشاب القاسية بأنماط نسيجية جميلة ذات رونق، ويمكن استخدامها لعمل الأثاث الفاخر، كما أن بعض الأخشاب القاسية بها ثقوب كبيرة ويجب معالجتها بمعجون أو سائل الحشوة قبل تغطيتها بمواد التشطيب النهائي، ولا يحتاج الخشب المراد تشطيبه نهائياً باستعمال الدهان إلى الألياف ذات الرونق والجمال الرائع، لأن

الدهان سيقوم بتغطية أنماط الألياف وإخفائها، تشمل الأخشاب القاسية المستخدمة في أعمال النجارة خشب البتولا، وخشب الماهوجني وخشب البلوط أو السنديان وخشب الجوز.

يمكن نشر معظم الأخشاب الطرية، وكذلك كشطها وأزملتها وثقبها بسهولة، وهي تستخدم بصفة رئيسية لأعمال البناء، ولكن يمكن أيضاً استخدام الأخشاب الطرّية مثل خشب الصنوبر وخشب الأرز في عمل الأثاث، ويمكن استخدام كل من الخشب القاسي أو الخشب الطري لعمل نوع من الخشب المصنع المعروف باسم خشب الرقائق أو الأبلكاش، ويتألف لوح الخشب الأبلكاش من عدد فردي من الطبقات الرقيقة الملتصقة معاً بالغراء، وهو خشب خفيف الوزن وقوي، ويمكن الحصول عليه وشراؤه بأحجامٍ متعددة وبأنماط خشبية متنوعة[1].

الأعمال الورقية : Paperwork

الأعمال الورقية، تعبير يشار به إلى استخدام أوراق الزينة، ودرج الناس على تصميم أوراق الزينة واستعمالها منذ مئات السنين، وتُصنع معظم هذه الأوراق بالأوراق التي تنتجها الآلات.

والآلات التي تصنع هذه الأوراق تقوم أيضاً بصنع معظم أوراق الزينة، إلا أن بعض الأوراق الدقيقة للزينة لا تزال تصنع باليد، وتنطوي طباعة أوراق الزينة على استخدام عمليات فنية مثل المربعات الخشبية والمشمعات المزخرفة.

وهناك أنواع متباينة من الأعمال الورقية في كل فرع من فروعها بما في ذلك ورق الغلاف والبطانات والحائط واللف والورق المصنوع باليد.

ورق الغلاف:

ورق مزخرف، يلصقه الطابعون أحياناً داخل الغلاف الأمامي للكتاب وعلى ظهر أغلفة الكتب، ويرجع استعمال هذا اللون من التغليف إلى العهد الأول لانتشار

---

(1) المصدر السابق، (بتصرف).

طباعة الكتب، وتصنع معظم أغلفة الكتب من ورق يشبه خطوط الرخام وتموجاته اللونية.

ورق التبطين:

يُستخدم لتبطين الأدراج وتغطية الدواليب والأرفف، ويكون غالباً ذا تصميمات زاهية الألوان، ويتضمن أشكالاً من الطيور، وقد يُزَيَّن بمناظر طبيعية مصغرة ومكررة، وغيرها من المشاهد والصور.

ورق الحائط:

ورق مزخرف يستعمل غطاءً للجدران الداخلية، استخدم عبر قرون في عدة أقطار مثل: إنكلترا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، وخلال القرن 18 الميلادي صمم الفنانون ورق الحائط بطريقة فنية مزينة بمناظر طبيعية للبلدان ولم يستفد من ذلك غير الأثرياء، وانتشر استعمال هذا الورق في فرنسا وإنكلترا وصُدّر إلى أمريكا وفي خلال القرن الثامن عشر أيضاً دأب كثير من الناس على استعمال أوراق جدران مزينة بأشياء ومشاهد صينيَّة.

ورق التغليف:

يستعمل في تغليف الهدايا، ومعظم ورق التغليف ذو أنماط ملونة جذابة تجعله ملائماً في شتى الحالات، كعطلات الأعياد واحتفالات الميلاد وغيرها من المناسبات، وأكثر هذه الأوراق شيوعاً أوراق مطبوعة زاهية الألوان من جانب واحد، وهي تشمل أيضاً نماذج لتفصيل الأزياء، فضلاً عن ذلك، درج بعض الأفراد على تغليف الهدايا بطبقة رقيقة من المواد المعدنية مثل الصفائح الرقيقة المصنوعة من المعادن أو أوراق السلوفان.

الورق المصنّع يدوياً:

كان صنع هذا الورق أمراً مألوفاً عبر القرون، وفي الوقت الراهن، يَستعمل الأفراد عادة الأوراق التي يصنعونها بأيديهم لتزيين الأماكن التي تقام فيها الحفلات

وغيرها من المناسبات الخاصة، وتستعمل أنسجة الحرير الخام كثيراً في صنع بعض الأشياء كالزهور الورقية، وغيرها من الزينات المبتكرة التي تقام في العطلات بما في ذلك زينات شجرة عيد الميلاد، وفي الفلكلور الشعبي، تغلف أوراق خفيفة على صورة نقط للدموع أو العين، ثم تركب في شكل تصميم معين أو شكل تجريدي، وقام الصينيون واليابانيون بتطوير ورق المناديل التقليدية بأن صنعوا منها قطعاً من أوراق التغليف وتنطوي القطع على صور كثيرة لدى فتحها، وقام اليابانيون أيضاً بلف الأوراق الطويلة لصنع زينة أطلقوا عليها اسم أوريجامي[1].

الأغنية: Song

مقطوعة شعرية تصحبها موسيقى يغنيها عادة صوت منفرد، ويمكن تأديتها بمصاحبة أو بدون مصاحبة، وتتكون كلمات معظم الأغنيات من قصائد قصيرة[2].

ويطلق مصطلح "الأغنية" song على كل قطعة غنائية تؤدّى بصوت بشري بمرافقة الآلات أو من دونها، فإذا تطلب غناؤها عدداً قليلاً من المغنين فإن الأغنية تسمى عندئذ بعددهم، كأن تقول: الفردية solo والثنائية duet والثلاثية trio، أما إذا كانت لمجموعة ويتطلب غناؤها مجموعة غنائية فإنها تُسمى "أغنية جماعية" أو "لحناً جماعياً" تؤديه الجوقة (الكورس) choir، والغناء لغة: ما طُرب به، وتحسين القراءة وترقيقها.

يستخدم الإنسان حنجرته التي هي جزء من جهازه الصوتي، في إخراج الأصوات والأنغام، ويفوق تحكم الإنسان بصوته ومخارجه وأنماط تعبيره تحكمه بأي أداة أو آلة موسيقية، يُضاف إلى ذلك أن صوت الإنسان ينقل مع اللحن نصاً مفهوماً مشبعاً بالمعاني والعواطف وبذلك تأتي الأغاني معبرة عن أحوال الإنسان ومشاعره وعواطفه وأفكاره على تنوعها واختلافها، ومن نصوص الأغاني ما يكون بالفصحى ومنها ما يكون بالعامية، وهي تتنوع بتنوع موضوعاتها.

(1) موسوعة نت http://alencyclopedia.net

(2) المصدر السابق.

ولأن الأغنية تتألف من كلمات وأصوات موسيقية كان لا بد للملحن أو المؤلف الموسيقي من أن يراعي، عند قيامه بتلحين نص الأغنية، توافق اللحن مع موضوع الأغنية العام، وانسجامه مع معاني كلماتها، وتطابقه مع الإيقاع الشعري فيها، وأن يختار الصوت المناسب لأداء الأغنية سواء كان صوت رجل أو امرأة أو طفل، أو كان المؤدي منفرداً أو ضمن مجموعة، على أن يكون صوت المغني أو المغنين متفقاً مع لحن الأغنية في طبقة الصوت وأسلوب الأداء، كذلك عليه أن يدقق في اختيار أنواع الآلات المرافقة وعددها، لتساعد في التعبير عن المعنى العام للأغنية، ولهذا، يفترض في الملحن أن يكون ملماً إلماماً وافياً بالنواحي الأدبية للغة التي تكتب فيها الأغنية، ولاسيما أوزانها الشعرية.

لمحة تاريخية:

الأغاني هي أقدم الأشكال الموسيقية حيث وُجدت في كل الحضارات، وقد عرف البشر الغناء منذ أقدم العصور، والمقدّر أن الإنسان بدأ يغني منذ أن بدأ الكلام مستخدماً حنجرته استخداماً واعياً، واستمر بصقل صوته معبراً به عن عواطفه وحاجاته.

ومع تنامي خبراته ومعارفه تنامت قدرته المتصلة بسيطرته على صوته ورافق ذلك تطور لغته، ولكن الإنسان احتاج إلى آلاف السنين حتى توضحت لديه العناصر المكونة للأغنية بالصورة المعروفة اليوم، وقد ارتبطت الموسيقى في الحضارات القديمة بالشعر والأدب والخطابة، كما كانت الفنون تجتمع في عمل فني واحد عند الشعوب البدائية كالرقص والغناء والرسم والنحت، وكانت تؤدى في مناسبة ذات غرض محدد، وقد كُشفت أغنية نصرٍ فرعونية تتألف من عدة جمل بسيطة تتخللها جملة أو شطر يعاد أو يتكرر باستمرار، كبعض الأغاني الأفريقية والعربية الشعبية المعاصرة.

حظي الغناء في المعابد القديمة برعاية الكهنة، الذين كانوا يعدون علماء عصرهم، فطوروه وجعلوه من أسرارهم، وفي المعابد كانت الأناشيد تنشد في مدح

الآلهة واستعطافها واسترضائها، كما كانت تقام طقوس الحب المقدس، وتمثل مسرحيات تتحدث عن الخلق والنزول إلى العالم السفلي، وكان الغناء جزءاً رئيساً من هذه الطقوس والمسرحيات، واستمر الغناء الديني بصوره المختلفة حتى العصر الحالي.

وقد نافس البلاط الملكي المعبد في العناية بالموسيقى ولكن في اتجاه مغاير، فنشأت في البلاط أنواع من الأغاني الدنيوية والترفيهية، منها ما كان يؤدى في الولائم والمناسبات ويرافقه للتسلية الرقص، بعد أن كان الرقص طقساً دينياً، وكان الغناء الشعبي وغناء المسيرات يمارس في العصر الآشوري وغيره، وهكذا أخذت الأغنية تواكب جميع مناحي الحياة، وبدأ التخصص بالغناء، وظهر من اشتغل به فزاد من رفعة هذا الفن وتعقيده، وارتقت الأغنية وتنوعت أشكالها البنائية مع مرور الزمن، وصار للأداء أهمية كبيرة من حيث نوعية الصوت البشري ومستوى تدريبه.

وأقدم الأغنيات المعروفة مقطوعات لاتينية ترجع للقرن الحادي عشر الميلادي، وهي أغنيات شعبية تقليدية أحادية النغمة، أي أنها تتألف من مقطع غنائي واحد، وفي الفترة ما بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر الميلاديين، كانت الأعمال التي يؤلفها الشعراء الموسيقيون تُدعى الأغنيات الفنية، وكانت أغنياتهم تلك تُمجِّد الأعمال البطولية والحب العُذري، وخلال القرن الخامس عشر الميلادي، بدأ المؤلفون الموسيقيون في كتابة الأغاني متعددة النغمات مؤلفة من مقطعين أو أكثر، ويتم عزف مقطع أو أكثر على آلات موسيقية، ثم عاد المؤلفون الألمان والفرنسيون عام 1650م إلى الأسلوب البسيط.

مراحل تطور الغناء العربي:

مرت الأغنية العربية بمراحل تاريخية كان لكل منها أثره في الأغنية من ناحية الشعر والشكل البنائي واللحن والإيقاع والآلات المرافقة، ومن الممكن الوقوف عند المراحل التالية:

العصر الجاهلي:

كان الشعر والغناء فناً واحداً في حضارات الشعوب القديمة، ولم ينفصل الشعر عن الغناء إلا بمرور وقت طويل، وكان أسلوب الغناء في العصر الجاهلي يعتمد على ترداد وزن معين يناسب الشطر من بيت الشعر وقد يعاد حرفياً في الشطر الثاني أو يدخل عليه بعض التغيير، وكان الغناء متفقاً مع وزن الشعر، ويتناسق النغم مع أطوال المقاطع اللفظية، ولم يعرف العرب قبل الإسلام فناً غنائياً يقوم على قواعد موضوعة، وكان الغناء مرتجلاً يتسم بالبساطة، ويقول المؤرخون العرب إن أول الغناء كان "الحُداء" وهو من بحر الرجز الذي يلائم سير الإبل، وكان العامة يسمون الحداء "الركباني" وهو الغناء الشعبي الأكثر شيوعاً، وكان غناء العرب على أنواع إلى جانب الحداء ومنها: النصب، والسّناد، والنواح أو النوح، وغناء الحرب، وغناء القيان، ويُعدّ غناء القيان أرفع الأنواع فنياً، إذ كانت القيان على ثقافة موسيقية جيدة نسبياً، ولديهن معرفة بأصول الغناء وبالشعر العربي، فكن يغيّرن بعض الألفاظ، أو يُعدن ترتيب الأبيات، ويلفتن نظر الشعراء إلى أخطائهم في شعرهم أحياناً، وكان للغناء أثر في تنسيق قوافي القصائد، فالقافية والقفلة الموسيقية يقنعان المستمع بانتهاء البيت أو اللحن، ولعل في ذلك ما يفسر لماذا يستدعي تغيّر القافية تغيّراً في اللحن.

الأغنية العربية بعد الإسلام:

لا يعرف على وجه التحديد متى انفصل الشعر عن الغناء ولكن، بعد الفتوح الإسلامية، ظهر في المدينة ومكة نمط جديد من الغناء أطلق عليه اسم "الغناء المتقن"، ونسب فضل إدخاله إلى طويس وسائب خاثر وعزّة الميلاء، وربما انفصل الضرب الموسيقي عن وزن الشعر في هذه المرحلة، ويقصد من ذلك أن الضرب الذي توقعه الآلة الموسيقية الإيقاعية، يختلف عن وزن الشعر بما يكتنفه من أزمنة ونبر، وقد تمكّن هذا الأسلوب الجديد في عهد الفارابي، وغدا مسيطراً في الغناء في حين حافظ العَروض على وزن الشعر والغناء القديمين، وكانت المدينة ومكة قد بلغتا

بعد الفتوح الإسلامية من الثراء والاستقرار ما أدى إلى نشاط ملحوظ في حياتهما الموسيقية، وظهرت فيهما حركة تجديد جعلتهما في أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني للهجرة من أهم مراكز تدريب المحترفين على أسلوب الغناء المتقن الذي نال استحساناً في قصور بني أمية، وبعد ذلك النجاح الذي حققه مغنو العصر الأموي، ظهرت أنواع جديدة من الإيقاعات هي: الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه، والرَمَل وخفيفه، والهزج، وأطلق العرب اسم "الصوت" على أغانيهم، وهو غناء البيت أو البيتين أو الثلاثة في مقام معيّن وعلى ضرب مفروض.

واشتهر كل من طويس بضرب الهزج وسائب خاثر بضرب الثقيل، وابن محرز بضرب الرَمَل وتجدر الإشارة إلى أن فن الأداء تطور في العصر الأموي حتى بلغ أوجَه في عصر الوليد بن يزيد في شخص معبد، كبير مؤدّي المدينة.

وفي العصر العباسي تطور فن الغناء تطوراً ملحوظاً، وظهر فيه نوع من غناء التناوب، فقد أدى اجتماع عدد من المغنين في بلاط الخليفة إلى نوع من التنافس يحاول فيه كل مغنٍّ أن يبرز أنداده، وأدى ذلك إلى ارتقاء فن الغناء وتناوب المغنين أمام الخلفاء، وفي هذه الحقبة كان العود الآلة الأساس إلتي ترافق الغناء فساعد ذلك على تطوره وإتقانه، كما كانت له أهمية في تطوير النظريات الموسيقية، وإلى جانب الغناء المتقن، ظهر نوع آخر من الغناء الشعبي تنامى حتى كثرت أصنافه في العصر العباسي، ومنها الزجل والموال والقوما والكان وكان، وحين كانت بغداد في أوج ازدهارها الحضاري، كانت الأندلس تشهد أيضاً حركة فنية وأدبية غنية، فبعد أن ترك زرياب البلاط العباسي، الذي كان يعج بالموسيقيين والمغنين الذين اشتهروا في تطوير الغناء العربي ومصطلحاته، من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحق، وإبراهيم بن المهدي، وابن جامع، ذهب زرياب إلى الأندلس حيث لقي العناية والرعاية من البلاط الأموي هناك، وشجعه ذلك على تأسيس مدرسة موسيقية على غرار التقليد المتبع في المشرق (كمدرسة أستاذه إسحق الموصلي صاحب الدور الكبير في وضع أصول الغناء العربي)، ولكنه أضفى عليها طابعه الخاص، ووضع الأسس الأولى لتعليم الغناء في العالم.

مثّل زرياب في الأندلس المدرسة العربية التقليدية الموروثة عن عزة الميلاء، وابن مسجح، وابن محرز وغيرهم، ولكن هذه المدرسة الأندلسية لم تتأثر، بسبب بعدها عن المشرق وهو أصلها، بالتطور الذي حدث في بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي على يد صفي الدين عبد المؤمن الأرموي، وكان تهجيناً للمدرستين القديمة والجديدة، ولكنها امتازت على كل حال بإدخال وُسْطى زلزل في نظرياتها، والتخلي نهائياً عن تناسق الوزن الشعري والوزن الموسيقي.

ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي، ولاسيما بعد استقرار الحكم العثماني عم الظلام المنطقة العربية، ودخلت الموسيقى زوايا المتصوفة الذين حافظوا على المتوارث منها، ولم يبدعوا جديداً، وبقيت هذه الحال سائدة حتى أواخر القرن التاسع عشر عندما ظهر مع بدء النهضة العربية الحديثة عدد من المغنين العلماء من أمثال الملاّ عثمان الموصلي (من الموصل)، وأحمد أبي خليل القباني (من دمشق)، والشيخ علي الدرويش (من حلب)، وخميس ترنان (من تونس)، وكامل الخلعي (من القاهرة) وغيرهم، وقد لوحظ في هذه المرحلة حماسة الموسيقيين لإحياء التراث، فانتشر الموشح المشرقي الذي يختلف عن نظيره الأندلسي بعدد أبياته وأقفاله، وازدهر الدور والقصيدة، وظهرت المسرحيات الغنائية، ودخلت في الغناء العربي المعروف اليوم تأثيرات متنوعة معظمها هندية وفارسية وتركية وغربية حديثة طبعت بطابع العرب وذوقهم ولغتهم.

أنواع الأغاني العربية:

تحتل الأغنية الشعبية مكانة مهمة بين الأغاني العربية وهي توصف ببساطة لحنها وشكلها البنائي، وتستقي موضوعاتها من حياة الشعب وتقاليده وتجاربه المختلفة، وتؤدى هذه الأغاني عادة باللهجة العامية، ولا يعرف لا ملحنها ولا مؤلف كلماتها، ويتداولها الناس كما هي، أو يبدلون في كلماتها أو يضيفون إليها أو يعدلون في لحنها بحسب الذوق والبيئة التي توجد فيها، وهي لذلك متنوعة تنوع المناسبات والأمصار، ولكل منطقة لهجة خاصة وموسيقى تناسبها، ويمكن

تصنيف الأغاني العربية الشعبية الشائعة في أنواع رئيسة هي الغناء البدوي، والغناء القروي، والغناء المدني والسواحلي، ويعود الغناء البدوي بأصوله إلى العصر الجاهلي، ومن أنواعه السامر، والحداء، والهجيني، والفاردة، والمعيد، والتراويد، وهي أغان قصيرة الألحان شحيحة بالتزيينات اللحنية، ويعاد لحنها عند كل شطر من الشعر، ويتناوب في أدائها مغنٍ منفرد ومجموعة من المنشدين هم عادة من أبناء العشيرة وبناتها، أما الأغاني القروية فذات لحن أعقد من البدوية، وفيه بعض التزيينات، وتدفق إيقاعي، وله شكل بنائي يساير الأشعار المغناة ويختلف باختلاف القوافي، وتتنوع موضوعات الأغاني القروية كأغاني الدبكة والرقص والعمل والحصاد والدّراس والقطاف والرعي والطحن، كما تأخذ أغاني الحب قسطاً وافراً من الأغاني القروية، وتستعمل هذه الأغاني مقامات متنوعة، وأما أغاني المدينة فأكثر ترفاً من النوعين السابقين، وفيها تفنن وصنعة، ومنها أغاني الأعراس والأفراح، والأحزان والأتراح، والمسيرات (الزفّة)، وفي المدن الساحلية تنتشر أغاني البحر وصيد السمك واللؤلؤ وشوق البحارة إلى أهاليهم واستقبالهم عند عودتهم، كذلك تشتمل الأغاني الشعبية على ما يغنيه الأطفال من ابتكارهم وما تغنيه النساء لأطفالهن (أغاني المهد).

وموضوعات الأغاني الشعبية كثيرة جداً وتختلف طبيعتها الفنية من إيقاع ولحن وأداء باختلاف المنطقة التي نشأت فيها، ومناسبتها ووظيفتها الاجتماعية.

أما النوع الثاني من الأغاني فهو الأغنية الراقصة، أي ارتباط الغناء بحركة الجسم، ومع أن العرب مالوا إلى هذا النوع من الغناء إلا أنه لم يكن قط وقفاً عليهم، وقد ارتبطت الموشحات الغنائية برقص السماح التقليدي، وشاعت الأغنية الشعبية الراقصة المسماة بالردحة (في الجزيرة العربية)، والدّحة (في شمالي سوريا والعراق)، والدبكة (في قرى بلاد الشام وشمال العراق) وكلها أغانٍ تترافق مع الحركة في حلقات تضم الرجال وحدهم أو الرجال والنساء معاً يتماسكون بالأيدي والأذرع، ويضربون الأرض بأرجلهم بخطى إيقاعية راقصة.

كذلك استخدم الملحنون العرب المحدثون، الإيقاعات الراقصة الأجنبية في بعض أغانيهم ومنهم محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وكان أولها التانغو tango ثم الفالس waltz وغيرهما، إلا أنهم لم يوظفوها للرقص وهو ما وضعت له أصلاً، بل جذبتهم جدَّتها وحركاتها الإيقاعية الجَذْلى، فزخرفوا ألحانهم بها، وهكذا أتت أغانيهم ملونة بالطابع الأجنبي.

يعتمد الغناء التقليدي العربي خاصة على لحن واحد أو على عدة ألحان من مقام معين، وقد ينتقل إلى مقامات مجاورة (الفروع)، ويرافق اللحن إيقاع يسمى الضرب، وهذا الغناء هو استمرار للغناء المتقن الذي عرفه العرب بعد الإسلام، ومن أنواعه:

الدَّوْر: وفيه يتناوب الغناء مغنٍ منفرد ومجموعة من المرددين، ويبدأ الدور بالمذهب، ثم تأتي الأغصان التي يترنم بها المغني بما يشبه قسم التفاعل في الموسيقى الأجنبية، إذ ينتقل في النغم بين المقامات، ويتصاعد التجاوب بينه وبين المرددين بمرافقة التخت الموسيقي الشرقي، ويسمى هذا الجزء "الهَنْك"، ثم يعود المغني إلى المذهب، وقد يضفي عليه بعض التعديل منهياً الدور به، أما مبتكر الدور فمجهول، ولكنه تألق وازدهر في مصر في بداية القرن العشرين على يد الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب، ومن أشهر مَنْ غنّى الأدوار عبده الحمولي ومحمد عثمان ويوسف المنيلاوي وداود حسني وسيد درويش وغيرهم.

والموشح (أو الموشحة): أندلسي النشأة ويتألف من خمسة أسماط وكل سمط يتألف من قفل وبيت، ويكون شكله البنائي: "أ- ب، أ- جـ، أ- د، أ- هـ، أ- أ"، ويختلف هذا الشكل عما يطلق عليه اليوم اسم الموشح المشرقي الذي يتألف من دورين وخانة وغطاء في أغلب الحالات، وقد يكون غير ذلك، وشكله البنائي: "أ- أ، ب- أ"، وقد أحيا هذا التراث الشيخ عمر البطش في حلب كما أحيا رقص السماح المرافق له، والموشح الأندلسي والمشرقي هو من الشعر الفصيح عدا الخرجة (القفل الأخير) في الموشح الأندلسي، وغالباً ما تؤدي الموشح مجموعة

من المنشدين، وقد يشارك في غنائه مغنٍ منفرد، وفي اليمن يتألف الموشح من ثلاثة أقسام: البيت، والتوشيح، والتقفيل، ومن الموشحات ما يخصص للمناسبات الدينية.

أما الموّال: فهو من الأساليب الغنائية الارتجالية، ويعتقد بأنه ظهر في العصر العباسي، والموال على أنواع فمنه الرباعي والخماسي (المصري) والسباعي (البغدادي)، وذلك بحسب عدد أشطره، والموال اليوم يرتجل في بداية أغنية، أو يكون جزءاً من قالب غنائي طويل كالمقام العراقي أو القدّ الحلبي، ويأتي لحنه في مقام مناسب للأغنية، أما شعره فعامي كله وفيه تفنن بالقوافي التي تلتزم كلمات متفقة الألفاظ مختلفة المعاني في أجزاء الموال.

النَّوْبة: وتعود نشأتها إلى عصر الخليفة العباسي المنصور، ونقلها زرياب معه إلى الأندلس وطورها، فالنوبة عنده أشعار ذات قواف متعددة، يتم تلحينها في مقامات مختلفة، وتتألف من أربعة مقاطع: النشيد والبسيط والمحركات والأهزاج، ويذهب ابن غيبي (القرن الرابع عشر الميلادي) إلى أن النوبة تتألف من القول، والغزل، والترنات، والفروداشت، وتتألف النوبة اليوم في بلاد المغرب العربي من خمسة أقسام، وتبتدئ بمقدمة آلية، وتتدرج فيها الإيقاعات من الثقال إلى الخفاف، ويطلق على النوبة اسم "المألوف" في كل من ليبيا وتونس ومنطقة قسنطينة، وتعرف باسم "الصنعة" في الجزائر، و"الغرناطي" في تلمسان، و"الطبع" أو "الآلة المغربية" في المغرب الأقصى.

وأما المقام العراقي: فمنه ما هو ديني ومنه ما هو دنيوي، ويتألف من عدة أجزاء، ويبدأ عادة بالتحرير (البداية أو البدوة)، ثم الأوصال، ثم القرار (وهو الغناء في الطبقات المنخفضة من صوت المغني)، ثم الميّانة (وهو الغناء في الطبقات العليا من صوت المغني)، وينتهي المقام بالتسلوم أو التسليم (ويعني النهاية)، ولكن جرت العادة أن تضاف إلى المقام أغنية ذات طابع محرك أطلق عليها اسم "البستة" ويسمى المقام باسم مقامه الموسيقي كالحسيني والصبا وغيرهما، وأشعاره فصيحة، إلا في القليل من المقامات إذ تستعمل المواويل العامية (الزهيريات)، وقد تستخدم في التحرير كلمات خاصة تختلف باختلاف المنطقة الجغرافية، ومن هذه الكلمات ما هو

تركي أو فارسي أو هندي، ومن أشهر مؤدي المقام العراقي رشيد القندرجي ومحمد القبّانجي، ويرافق المقام فرقة موسيقية تسمى "الجالغي".

والقد الحلبي: القدّ عند أرباب الموسيقى ما ينظم كلاماً فصيحاً صحيح الإعراب على وزن بعض أغاني العامة، والقد الحلبي أغان قديمة أو شعبية حذف نصها الأصلي واستبدل به شعر أو زجل عربي على "قدّ" الوزن تماماً أي على قدره، لهذا سمي "قداً"، وشعر القدّ فصيح عادة، أما أداؤه فمن جزأين: ارتجال وأغنية محركة، والارتجال يكون بعدة أبيات بالفصحى عادة، وقد يترنم المغني في أثنائها ونهايتها بكلمات مثل "ياليل" أو غيرها، ثم تأتي أغنية القد المحركة، وينسب القد الحلبي إلى مدينة حلب لظهوره فيها، واشتهر في أدائه حديثاً صباح فخري.

أما الذِّكر أو الحضرة الصوفية: فأصله ذكر الله تعالى، وهو يجمع بين قراءة القرآن المجوَّد والمدائح النبوية بأسلوب الأغنية أو الموشح المشرقي، وتتوالى نصوصه بترتيبات مختلفة بحسب الطريقة الصوفية التي تؤديه، وقد تشارك في الذكر بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية كالدف والمزهر والطبل، وكذلك الناي عند بعضهم، وقد يأخذ قالب المقام العراقي.

ومن الأغاني العربية الأخرى الأغنية الوطنية، وقد عرفت في الوطن العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر مع تصاعد الأحداث السياسية في البلاد العربية ولاسيما بعد الاحتلال الأجنبي، وتنامت الأغاني الوطنية وعالجت جميع ما من شأنه النهوض بالوطن وتمجيده وتمجيد أبطاله، بدأت الأغنية الوطنية، التي يسمونها "النشيد" باستخدام القوالب الشعبية وتضمينها معاني وطنية، وربما تبنى بعض المنشدين نمط "المونولوج" monologue (نوع من الغناء المنفرد يؤدى تمثيلاً مع مصاحبة موسيقية) تعبر عن المشاعر الوطنية، ولبعض الأناشيد إيقاع عسكري وقالب تتردد فيه اللازمة بعد مقاطع تختلف باللحن والقافية.

أما القصيدة: فهي أبيات شعر منظومة بالفصحى على قافية واحدة ولا تلتزم مقاماً موسيقياً أو إيقاعاً معيناً، ويؤلف البيت الأول منها، أو الأبيات الأولى، ما يسمى "المذهب" وما يليه "المقاطع"، وكان يسبق الغناء قديماً مقدمة موسيقية تدعى

"الدولاب"، ثم يقوم المطرب بغناء المذهب ارتجالاً في مقام المقدمة من دون قواعد خاصة، ويتخلله عزف منفرد من بعض الآلات كالعود أو القانون يرتجل العازف فيه ألحاناً تساعد المغني بما تجود به قريحته وموهبته الموسيقية، وقد يقوم التخت الشرقي بأداء ألحان من المقدمة أو يعيد الفقرة الأخيرة من غناء المطرب عزفاً، كما تقوم مجموعة المرددين- إن وجدت- بإعادة غناء بيت معين أو شطر ما من القصيدة، وبعد ولادة الشعر الغنائي الحديث بقوافيه وبحوره المتعددة في القصيدة الواحدة، أضحت القصيدة عملاً مهماً في الغناء التقليدي العربي، فلم يعد يسمح للمطرب بالارتجال إلا في حدود ضيقة، ويتقيد المطرب والعازفون والمرددون بالألحان كما وضعها ملحنها، وهكذا تخلت القصيدة عن قالب الارتجال وانتقلت إلى قالب منظم، وأشهر أعلامها الشيخ أبو العُلا محمد، ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد، ورياض السنباطي وغيرهم.

الغناء العربي الحديث: اتخذ هذا الغناء عدة اتجاهات بحسب الدوافع التي وجهته، فمنه ما اتكأ على الأسلوب الشعبي، فأتى مؤدياً أو محاكياً له، ومنه ما اتجه إلى الغناء العربي التقليدي المتوارث ينهل منه وينسج على منواله، وهذان الاتجاهان هما الغالبان على جملة الغناء العربي الحديث، ولقد غنّى عدد كبير من المغنين العرب في هذين الأسلوبين، كما أن هناك اتجاهين آخرين ظهر فيهما تأثير المد الثقافي الأجنبي كالغناء الراقص الذي ظهرت بوادره في أغانٍ لمحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، ونما في لبنان على يد الأخوين رحباني وفيروز، ويحظى هذا النوع بالازدهار اليوم، وأما الاتجاه الآخر فهو ظهور الأوبريت والمونولوج وكلاهما متأثر بالأوبرا الغربية وإن اختلفا في الطابع، وكان لهذا المد الثقافي الأجنبي أثر في دخول آلات موسيقية غربية حديثة، وفي تأليف فرق موسيقية كبيرة لمرافقة الغناء العربي مما لم يكن معهوداً من قبل.

الأغاني الأجنبية:

ويقصد بها هنا كل أغاني العالم باستثناء الأغنية العربية، وكما تختلف اللغات واللهجات تختلف الأغاني والأذواق، واختلافها يكمن في تنوع استخدام

السلالم والإيقاعات والآلات الموسيقية وتمايز طرائق الأداء وأساليب التلحين، وثمة مناطق من العالم ذات تشابه إجمالي كبلاد الصين واليابان وما جاورهما، وكذلك البلاد الأفريقية، التي تستخدم السلم الخماسي pentatonic على نحو خاص، وترافق أغانيها آلات موسيقية محلية، ويحيط غناؤها بمواضيع تناسب تقاليدها وثقافتها وأحوال معيشتها، وفي أوروبا يتميز الغناء بتعدد الأصوات polyphony مما أثرى اللحن والإيقاع وهما العنصران الأساسيان في الموسيقى إضافة إلى الانسجام أو التوافق harmony، وكانت الأغاني الأوروبية حتى القرن التاسع الميلادي وحيدة الصوت، وبعد اتصال أوروبا بالحضارة العربية الإسلامية في صقلية والأندلس، بدأ نهج العرب في الأصوات ينتشر فيها، وقد قلد الأوروبيون في البداية الأساليب الأندلسية في أغاني "الشعراء الجوالين" في فرنسا، ومنشدي الحب في ألمانيا، ومن ثم صرفت الكنيسة اهتمامها إلى الأغنية، فرعتها ووجهتها لخدمة أغراضها، وطورت أسلوب تعدد الأصوات فيها، مما أدى إلى إنتاج تراث ضخم من الإنشاد الديني، وفي القرنين الخامس عشر والسادس عشر، أخذت الأغاني المتعددة الألحان تكتسب أهمية متزايدة، كما ازدهرت الأغاني التي ترافقها آلة العود، وتوجهت عناية الأسر الإقطاعية للتمتع بالغناء مما أدى إلى انتشار "الغزليات" madrigals و"الرعويات" pastorals والأغاني العاطفية ballads، وقد أخذت الأغاني أسماء مختلفة بحسب موضوعها أو مكان نشوئها كالأناشيد الدينية والترانيم hymns والتراتيل canticles.

ومن أهم أنواع الغناء الأجنبي "الليد" lied الذي وجدت فيه الإبداعية romanticism مجالاً عاطفياً واسعاً، فقد صب الشعراء الإبداعيون عصارة أفكارهم وعواطفهم في أشعار قصيرة، فتّحت قرائح الموسيقيين في ذلك العصر وأوحت إليهم بألحان واتفاقات صوتية مشبعة بالتعبير والانفعال، وصلت الأغنية إلى ذروة تطوُّرها في الأغنية الأدائية الألمانية المسماة الليد التي كانت من نوع الأغنيات الفنية، وكان يكتبها الألمان بين أواخر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، ومن أبرز كُتَّاب هذا النوع فرانز شوبيرت، يليه في الشهرة مؤلفون مثل:

جوهانس برامز، وروبرت شومان، وهوغوولف، وقدم كثير من كتاب الأغنية روائع صغيرة للمسرح والسينما والتسجيلات، ومن أبرز هؤلاء في أمريكا: إرفينج برلين، وجورج جيرشوين وريتشارد روجرز، وفي إنكلترا: أندرو لويد ويبر، وبول ماك كارتني[1].

وأولى شوبرت F.Schubert هذا النوع من الأغاني التي ترافقها عادة آلة البيانو عناية خاصة، وأنتج في حياته القصيرة ما ينوف على ستمائة ليد، انتظم الكثير منها في مجموعات مثل "الطحّانة الحسناء"، و"رحلة الشتاء" وغيرهما، ولم يكن شوبرت فارس الليد الوحيد، فقد اشتملت أعمال كل من شومان R.Schumann، وبرامز J.Brahms وفولف H.Wolf وغيرهم على أغنيات من هذا النوع، وتعهد موسيقيون آخرون من جنسيات مختلفة "الليد" بالرعاية والعناية، وظهرت محاولات حديثة للخروج بأسلوب الليد من إبداعيته وتناغمه، فظهر نوع من الأغاني أطلق عليه اسم "الغناء الكلامي speechgesang" وفيه يأخذ الغناء صفة الكلام، ومن مؤلفي هذا النوع: متنر N.Medtner، وشونبرغ A.Schoemberg، وبلاخر B.Blacher، ومن أنواع الغناء الأجنبي الأخرى الأوبرا opera والأغنية الراقصة التي تطورت في أوروبا بعد الحروب الصليبية، وكان الرقص بما يرافقه من موسيقى وغناء جزءاً من الحياة اليومية عند بعض الشعوب، وخاصة في أفريقيا، كذلك امتاز زنوج أمريكا بأغانيهم الشعبية الخاصة من دينية وروحية وأغاني العمل منذ بداية القرن العشرين، ومن ثم تطور لديهم نوع من الغناء يصور همومهم ومشكلاتهم في حياتهم اليومية، بأسلوب هادئ وحزين وساخر في آن واحد، أطلق عليه اسم "البلوز" blues، وبعد ذلك ظهرت أنواع الجاز jazz والراغتايم ragtime والبوغي boogie وغيرها، وفي منتصف القرن العشرين، ظهرت أغاني الروك rock and roll، وقد شاعت هذه الأغاني وغيرها من الأنواع الحديثة حتى عمت بلاد العالم، وهي تتميز من غيرها بإيقاعاتها القوية وألحانها البسيطة واتفاقاتها القليلة،

(1) المصدر السابق، (بتصرف).

وكثر عدد المشتغلين بها من شباب العصر حتى غزت البلاد العربية وبلاد المشرق قاطبة، وساعدت التقنيات الحديثة في طرائق التسجيل والأجهزة الإلكترونية المبتكرة والتأثيرات الصوتية هذا النمط من الغناء والموسيقى على التطور والانتشار في سائر أنحاء العالم[1].

الافتتاحية (في الموسيقى- Overture:)

الافتتاحية overture (أو الاستهلال) قطعة موسيقية تُعدّ لتكون مقدمة لعمل موسيقي كبير مثل الأوبرا opera والأوراتوريو oratorio ويمكن أن تعزف مستقلة، كان كل من غناء الأوبرا وترتيل الأوراتوريو يبدأ من دون مقدمات موسيقية تعزفها الآلات باستثناء بعض العلامات الموسيقية التي تطلقها آلات النفخ للفت انتباه الجمهور.

وكان أول مثال عملي للافتتاحية قطعة موسيقية لمجموعة من آلات النفخ النحاسية قدمت في عام 1607 باسم توكّاتا toccata قبل بداية أوبرا أورفيو orfeo لمونتفيردي Monteverdi، وفي مدى نصف قرن من ذلك التاريخ كانت تعزف مقدمات موسيقية صغيرة للأوبرات ظلت تعرف باسم توكاتا، أو سنفونية sinfonia أو سوناتا sonata، أو أغنية canzone وكانت الغاية منها إعلان افتتاح المشهد المسرحي، ثم بدأ المؤلفون الموسيقيون، فيما بعد، يذهبون إلى ضرورة تأليف موسيقى تؤديها الأوركسترا من دون غناء، وغايتها تهيئة الجمهور نفسياً وحسياً للإصغاء قبل عرض المشاهد المسرحية، وقد برز نمطان من الافتتاحية: الأول فرنسي والثاني إيطالي، وكان لولّي Lully رائد النمط الفرنسي، وكانت الافتتاحية تتألف لديه من حركة movement أولى بطيئة وحركة ثانية سريعة في أسلوب التسلل (الفوغة) fugue أي المراوغة والتتابع.

وقد غزت هذه الافتتاحية أوروبا منذ منتصف القرن السابع عشر، ومن

---

(1) عبد الحميد حمام، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 836 (بتصرف).

أمثلتها الافتتاحيات الأربع المسماة سويت (أي المتتاليات) suites لجان سباستيان باخ J.S.Bach ، أما النمط الثاني فهو الافتتاحية الإيطالية التي تطورت على يدي سكارلاتي Scarlatti وهي مؤلفة من ثلاث حركات، سريعة ثم بطيئة ثم سريعة، في أسلوب لحني من نوع متعدد الأصوات (بوليفونية polyphony) ذي إيقاعات بسيطة، وقد انتشر هذا النمط من الافتتاحية منذ أواخر القرن السابع عشر وعرف باسم "السنفونية" ثم طور فيما بعد ليغدو السمفونية symphony التقليدية المعروفة، ومنذ منتصف القرن الثامن عشر أصبح النمط الإيطالي أكثر انتشاراً وغلب إهمال النمط الفرنسي، ومع ذلك فقد ظهرت في ذلك الحين افتتاحيات شهيرة من النمط الفرنسي مثل افتتاحية أوراتوريو "المسيح" لهاندل Handel وفيها حركة أولى بطيئة ذات وقع عميق تليها فوراً حركة سريعة بأسلوب التسلل.

لم تكن في البدء ثمة علاقة عضوية بين المادة الموسيقية المعدة للافتتاحية والمادة الموسيقية المعدة للأوبرا التي تليها، ولكن الأمر اختلف فيما بعد، ويعود الفضل إلى غلوك Gluck في الربط بين ألحان افتتاحياته وموضوع الأوبرا وألحانها، ثم إنه ذُهب إلى دمج الافتتاحية بالأوبرا فلم يعد هناك ما يفصل بين نهاية الافتتاحية وبداية الأوبرا، وغدت الافتتاحية تلخيصاً "أوركسترياً" لحوادث الأوبرا كما هو الحال في أوبرا ألسيست Alceste، وقد تابع موزارت Mozart تطوير افتتاحية الأوبرا في دون جيوفاني Don Giovanni مثلاً والناي السحري Magic Flute، وتابع بتهوفن Beethoven هذا التطوير بكتابة أربع افتتاحيات لأوبراه الوحيدة فيديليو Fidelio تحمل الثلاث الأولى منها اسم Leonora ليونورا 1 و2 و3 وتحمل الرابعة عنوان فيديليو، ولعل من المناسب هنا ذكر الإسهام الذي قدمه فاغنر Wagner في افتتاحيات مسرحياته الموسيقية من نوع الأوبرا التي تختلف كل واحدة فيها عن تاليتها من حيث الطول والتركيب الموسيقي، وكلها افتتاحيات من أروع التراث الموسيقي، كذلك ظهرت الافتتاحيات المؤلفة للمسرحيات كافتتاحية "إغمونت" Egmont، و"كوريولان" Coriolan لبتهوفن، وافتتاحية "حلم منتصف ليلة صيف" Midsummer Night's Dream لمندلسون Mendelssohn وكان

كل من هاندل وباخ قد ألف عدة قطع موسيقية آلية مستقلة تحت عنوان "افتتاحية"، وهي "متتالية" تتألف من عدة قطع موسيقية.

وقد سبب هذا الحال بعض الخلط بين "المتتالية" و"الافتتاحية" و"السمفونية" كذلك، إذ سمى هايدن Haydn مثلاً بعض سمفونياته اللندنية باسم "افتتاحيات"، وكانت افتتاحياته وافتتاحيات موزارت في العصر الكلاسيكي تنحو نحو صيغة "السوناتا"، ويعدّ مندلسون رائد الافتتاحية المستقلة في القرن التاسع عشر، وهي قطعة تؤديها الأوركسترا في الحفلات الموسيقية، مثل افتتاحية كهف الفنغال Fingal Cave، وافتتاحيتي "المهرجان الأكاديمي" Academic Festival و"الافتتاحية المأساوية" Tragic Overture لبرامز Brahms.

وقد تطورت الافتتاحية مع تطور الأوركسترا فقد كانت الأوركسترا تتألف في بدايات القرن السابع عشر من أسرة الآلات الوترية مضافاً إليها "الفلوت" و"الأوبوا" وآلات النفخ النحاسية مثل "الترومبيت" و"الترومبون" وكذلك "الهارب" و"الهاربسيكورد" والأرغن، وكان حجم الأوركسترا يكبر ويصغر بحسب إمكانات الملك أو الأمير الذي يمولها، ثم دخلت "الكلارينيت" الأوركسترا في عهد موزارت وزاد عدد الآلات المشاركة فيها في عهد بتهوفن ثم فاغنر الذي أدخل فيها الكثير من آلات النفخ، واستبعد آلات الملامس والأرغن.

ولعل من المناسب هنا ذكر بعض أشهر الافتتاحيات إضافة إلى ما ورد ذكره، ومن هذه الافتتاحيات: "القرصان"، و"لعنة فاوست" لبرليوز H.Berlioz، و"تانهاوزر"، و"الهولندي الطائر" لفاغنر، و"الشاعر والقروي"، و"الخيالة الخفاف" لسوبية F.Suppe، و"كارمن" لجورج بيزيه G.Bizet والكثير من افتتاحيات الأوبرا لروسّيني G.Rossini، مثل "حلاق إشبيلية" و"عطيل"[1].

أفيش : Alovic

الأفيش أو ملصق الفيلم Movic Poster هو لوحة تستخدم للدعاية للفيلم وتحتوي على موجز لكل ما في الفيلم من فكرته وأبطاله، ومخرجه ومؤلفه،

(1) صادق فرعون، المصدر السابق، ص 847، (بتصرف).

وتتعدد أماكن وضع الأفيشات فهي تنتشر في الشوارع وفي السينمات وفوق الجسور وفي الصحف والمجلات والتلفزيون ووسائل النقل، وتنقسم الأفيشات إلى ثلاثة أنواع، رسوم توضيحية أو رسوم كاريكاتيرية أو صور، ويوجد الكثير من الجمعيات السينمائية التي تمنح جوائز لأفيشات الأفلام المتميزة.

مشاكل الأفيش:

يعد ترتيب أسماء الممثلين من أكثر المشاكل التي تثيرها الأفيشات، فالمنتج هو الذي يتحكم في طريقة وضع أسماء وصور وحجم بنط أبطال الفيلم، وقد يلجأ مصمم الأفيش إلى التلاعب بأسماء الممثلين عبر تعليتها أو تغيير الخط، وأحياناً يلجأ إلى وضع صورهم فقط من دون وضع أسماء.

ومن أهم المشاكل أيضاً التي يثيرها الأفيش ظهور الأبطال في مشاهد غير لائقة على الأفيش، ومن أهم الكتب التي تناولت موضوع الأفيش كتاب "أفيش السينما المصرية" الصادر عن دار الشروق الذي يضم 217 ملصقاً لأفلام مصرية تمتد زمنياً من 1938 إلى 1987[(1)].

وتنقسم الأفيشات إلى نوعين من حيث الحجم، الأول ينشر في لوحات كبيرة موحدة القياس، غالباً ما تكون 300×240، وهو قطعة واحدة غالباً، أما النوع الثاني 90×120 سم ويعلق على أبواب السينما وفي الشوارع ويكون تصميمه مختلفاً تماماً عن الأفيش الأكبر[(2)].

الأكاديمي (الفن-): Academic art

يطلق مصطلح الفن الأكاديمي Academic Art على الفن الذي يخضع لتعاليم تحددها إحدى الأكاديميات الرسمية في ظلّ سلطة حاكمة لكي يعبر عن تطلعاتها وأهدافها، وكذلك الفن الذي يطبق مفاهيم وطرائق تتبناها مجموعة من

---

(1) صحيفة الوطن:
http://www.alwatan.com/graphics/2007/01Jan/11.1/dailyhtml/culture.html

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

الفنانين تعتقد بصحتها وترفض كل اتجاه مغاير لها، وفي الاستعمال الدارج يقترن هذا المصطلح بمعنى الانتقاص، ويدل على اتجاه تقليدي ضيق الأفق، وعلى التمسك بصيغ اتفاقية تحدُّ من حرية الإبداع.

يعود ظهور هذا الاتجاه إلى عهد تأسيس الأكاديميات في إيطاليا أولاً ثم في فرنسا، وفي باقي البلاد الأوروبية، بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، وقد وضعت هذه الأكاديميات قواعد ثابتة للفكر والفنون، وكان من أشهرها أكاديمية الرسم Academy of Design التي تأسست في فلورنسا عام 1562، بإشراف فازاري Vasari، وكان من أهدافها دعم مكانة الفنانين والدفاع عن الدور الحضاري للفن، والوقوف في وجه النقابات الفنية التي كانت تستبد بمصائر الفن والفنانين، وأكاديمية سان لوكا San Luca في روما (1593).

وفي فرنسا تأسست الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت Royal Academy of Painting and Sculpture عام 1648، في عهد لويس الرابع عشر، وأوكل أمر إدارتها إلى المصور شارل لوبران Charles Le Brun، وكان أبرز ما سعت إليه الدفاع عن المصالح المهنية للفنانين إلى جانب تأهيل مصورين ونحاتين ضمن قواعد تعليمية صارمة ليقوموا فيما بعد بتزيين القصور الملكية بتلك الأعمال التي تمجد فرنسا والتي تمتاز بمقدرة تقنية عالية، وبتشابه كبير في الأسلوب، وكانت هذه المهمات توكل إلى الفنانين الملتزمين بالقواعد الأكاديمية من دون غيرهم، وكذلك أنشئت الأكاديمية الملكية الأسبانية Ka Real Academy Espanola في مدريد عام 1713.

وهكذا فإن "الفن الأكاديمي" انتشر وثبتت دعائمه مع قيام الأكاديميات المختلفة الأخرى، إذ وصل عدد أكاديميات الفن في أوروبا 19 أكاديمية سنة 1720، واستمرت بالزيادة بسبب تشجيع الملكيات لهذه الأكاديميات.

إلا أن مكانة هذا الاتجاه أخذت تتضاءل عقب الثورة الفرنسية، مع ظهور النزعات الإبداعية والشخصية التي أهملت القواعد الصارمة السائدة، ووضعت قواعد خاصة بها، ومع ذلك فقد ظهر عدد من الفنانين الكبار الذين نشطوا في ظل المناخ الأكاديمي وتركوا أعمالاً أصيلة مهمة، أمثال كاراتشي Carracci، ودومينيكينو Domenichino، وغويدو ريني Guido Reni، في القرنين السادس

عشر والسابع عشر، ولويس دافيد Louis David، وأنطونيو كانوفا A.Canova في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

أما الأكاديميات التي ما تزال قائمة في القرن العشرين، فإنها طورت أساليب التعليم فيها بما يلائم جو التنافس الحر الذي يميز هذا العصر، ولم تترك للتعاليم الأكاديمية القديمة إلا دوراً محدوداً[1].

الأكريلي (التصوير-): Acrylic painting

التصوير الأكريلي acrylic painting تقنية حديثة في فن التصوير، بدأ استعمالها في النصف الثاني من القرن العشرين، باستخدام المساحيق اللونية المعروفة، ولكنها تختلف عن الألوان الزيتية والمائية التقليدية، بأنها معجونة بمستحلبات بوليميرية polymeres، وتلجأ مصانع الألوان إلى إنتاج "الألوان الأكريلية" و"الألوان الفينيلية" و"الألوان الأكريلو- فينيلية" أي الألوان التي عجنت بالمستحلبين معاً بعد معالجة ملائمة.

كان هاجس المصور، قبل اختراع الألوان الزيتية، العثور على تقنية أكثر طواعية من تقنية الألوان المزوجة بالبيض، تمكن من تحقيق تأثيرات الشفافية والعمق التي تقرب العمل الفني من الواقع، واليوم يتطلع الفنان إلى طرائق تكون أكثر ملاءمة من الزيت يمكن أن تلبي أهدافه المعاصرة، أي إلى مادة ينجز بها أعماله، وتكون سهلة التناول، ويمكن حفظها في الأنابيب وتكون سريعة الجفاف وتتيح التشكيل والدمج والإعادة من دون أن ينحل اللون السابق في اللوحة، ولا تتأثر بالرطوبة بعد الجفاف، وينتظر الفنان من هذه المادة أن لا يتبدل مظهرها، كأن يصيبها الاصفرار أو التشقق بعد مدة من الزمن، كما يطرأ أحياناً على الألوان الزيتية، إلا أن الألوان الأكريلية والفينيلية لم تمر بتجربة القدم والصمود التي مرت بها الألوان الزيتية، طوال ما يقرب من خمسمائة عام، وعلى الرغم من تجارب التعتيق الاصطناعية التي أجراها منتجو هذه المواد، فإنه لا يمكن الجزم جزماً قاطعاً، في الوقت الحاضر على الأقل، بمدى مقاومتها الطويلة.

(1) محمود حماد، الموسوعة العربية، المجلد الثالث، ص 99، (بتصرف).

تطورت هذه المواد تطوراً ملموساً في السنوات الأخيرة، ووضعت المصانع بين يدي الفنان أنابيب أنيقة لمختلف الدرجات اللونية، مع ذكر تركيبها الكيمياوي، وأضافت إليها المواد المساعدة الملائمة كالسوائل المميّعة، والوسيط اللامع وغير اللامع، والمادة المكثفة، وبرنيق التصحيح، والبرنيق النهائي وكلها مستحضرات تقابل ما هو مستعمل في التصوير الزيتي التقليدي.

ولكن ذلك لا يعني أن تقنية التصوير الأكريلي تماثل تقنية التصوير الزيتي إذ إن من خصائص التصوير بالزيت أنه شديد الدسامة، بطيء الجفاف، لا يتيح توضع طبقات جديدة فوق طبقات لم تجف بعد إلا بصعوبة، ونتائجه في الحالات السليمة أقرب إلى الطراوة، وفي الحالات السيئة أقرب إلى الضبابية، أما ألوان الأكريل أو الفينيل فإنها تنحل بالماء، فإذا جفت اكتسبت مناعة ضد الانحلال في الماء أو أي مادة أخرى، وقد تسبب سرعة جفافها صعوبة تنفيذ التصوير، إلا أنها تتيح توضع الطبقات اللونية بعضها فوق بعض بيسر مما يسهل الحذف والتعديل من دون خشية ظهور الطبقات التحتية، والنتيجة النهائية بعد ذلك قد تكون فقيرة في نوع الألوان، إلا أنها بعيدة عن الطراوة[1].

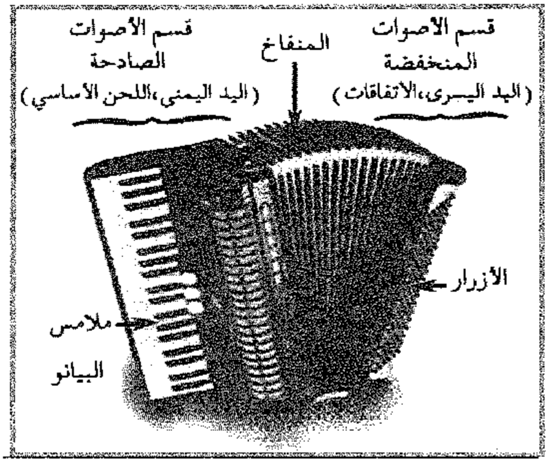
الأكورديون : Accordion

الأكورديون accordion آلة موسيقية من آلات النفخ الهوائية اليدوية ذات منفاخ هوائي مطوي وقصبات معدنية، يعزف عليها وهي معلقة على الصدر بحمالتين توضعان على الكتفين وتعمل بوساطة منفاخ يدفعه العازف ويسحبه بيده اليسرى، وعلى الجانب الأيمن من الأكورديون لوحة ملامس بيانو أو أزرار يستخدمها العازف بيده اليمنى وهي مخصصة للألحان الرئيسة، أما الجانب الأيسر فهو مخصص لليد اليسرى ويحتوي على مجموعة أزرار للأصوات المنخفضة والاتفاقات الصوتية chords الأساسية، وينحصر عملها في إحداث نغمات فردية وأخرى متآلفة تصاحب اللحن الذي يؤدى على مفاتيح اللوحة اليمنى، وتشتمل الأكورديونات المتعددة الصمامات على عدد من الصمامات قد يبلغ 22 صماماً، تقوم بفتح وقفل العدد المطلوب من القصبات المعدنية[2].

---

(1) هيام شيا، المصدر السابق، ص 119، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.



ومبدأ التصويت في الأكورديون مماثل لمبدأ التصويت في آلتي الهارمونيكا harmonica والهارمونيوم harmonium، ويتألف الجهاز الصوتي فيها من ريشات حرة free reeds هي عبارة عن ألسنة فولاذية تتصل بلوحتي اليدين اليمنى واليسرى بقنوات خاصة ضمن منفاخ الآلة، ويثبت كل لسان، من أحد جانبيه، على قطعة معدنية مستطيلة الشكل محفورة بحجم هذا اللسان لتسمح له بالاهتزاز الحر حين يضغط العازف على أحد الملامس أو الأزرار، وهو يدفع المنفاخ أو يسحبه حتى يندفع الهواء المضغوط ليحرك هذه الألسنة لتصوت وفق طبقتها الصوتية المعينة، ويضبط عادة كل لسانين مثبتين في القطعة المعدنية الواحدة وفق الطبقة الصوتية نفسها، وفي بعض نماذج الأكورديون، ولاسيما القديمة منها، يضبط اللسانان وفق طبقتين صوتيتين مختلفتين بدرجتين متتاليتين وفق سلم دور الكبير، إذ تصدر درجة صوتية معينة عندما يهتز الصوت الثاني المجاور له عند سحب المنفاخ بفعل اهتزاز اللسان الآخر.

ويرجع فضل ابتكار نماذج الأكورديون الأولى، كالهارمونيكا اليدوية، إلى الموسيقي الألماني فريدريك بوشمان F.Buschmann الذي سجلها عام 1822، وكان من بين هذه النماذج الإيولاين aeoline والآورا aura، ثم جاء من بعده سيريل ديميان C.Demian من فيينا ليذيع خبر آلته الأكورديون عام 1829، وفي العام

نفسه ابتكر تشارلز ويتستون Ch. Wheatstine من لندن آلة ذات منفاخ سداسية الأضلاع سميت كونسرتينا concertina، وقد شاع استخدام مثيلتها الباندونيون bandoneon (وهي مربعة الأضلاع)، منذ بدايات القرن العشرين، في فرق التانغو Tango الراقصة الأرجنتينية.

بدأت شعبية الأكورديون تنتشر في بداية القرن العشرين، واستبدل الفرنسي م. بوتون M.Bouton عام 1852 بلوحة أزرار اليد اليمنى ما يشبه لوحة ملامس البيانو "البيانو أكورديون" ثم أضاف إليها الإيطالي ماريانو دالابيه M.Dallape ومواطنون آخرون له تحسينات عدة، وقد شاع هذا النموذج فيما بعد في أوروبا عام 1920 حتى أصبح أكثر النماذج استعمالاً اليوم، وأضيفت، منذ عام 1930، مفاتيح registers للتشكيلات الصوتية المختلفة لتحاكي بعض آلات النفخ وتعابير موسيقية خاصة.

تحتوي النماذج الكبيرة من الأكورديون على أكثر من ثلاثة دواوين موسيقية octaves في لوحة ملامس اليد اليمنى وعلى مائة وعشرين زراً في لوحة أزرار اليد اليسرى، وتستعمل آلة الأكورديون في كثير من أنواع الموسيقى الشعبية والراقصة وغيرهما، كما ألف لها موسيقيون جادون كثر من أمثال بارتوس (1908- 1981) J.Z.Bartos التشيكي، وغيرهارد (1896- 1970) L.R.Gerhard الإسباني، وهاريس (1898- 1981) R.Harris الأمريكي، قطعاً موسيقية من نوع الحوارية (الكونشرتو) concerto[(1)].

الآلات الموسيقية: Musical instruments

الآلات الموسيقية Musical instruments أدوات تخصص لإصدار صوت موسيقي ما، سواء استعملت لأهداف فنية عامة أم من أجل التسلية أو المتعة الخاصة.

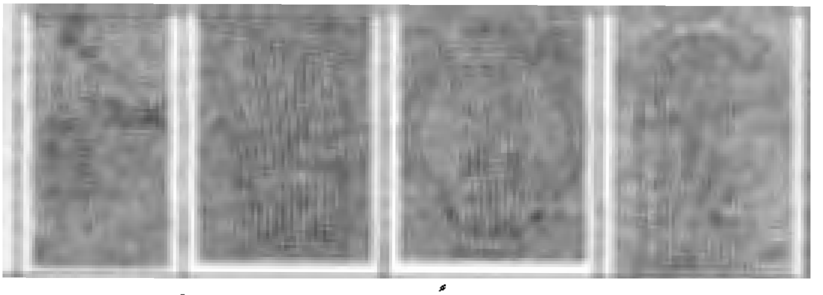
ويرجع فهم مبدأ التصويت في الآلات الموسيقية إلى خواص الصوت الفيزيائية التي ينتج عنها اختلاف الأصوات فيما بينها بحسب مصدر الصوت وخصائصه،

(1) حسني الحريري، مصدر سابق، ص 143، (بتصرف).

وهذه المصادر متعددة، إذ يمكن أن تكون وتراً، أو أنبوبة هوائية، أو رقاً (جلداً)، أو جسماً صلباً، أو حبالاً صوتية (كما هي عند الإنسان)، أو غير ذلك، واختلاف شكل المصدر حجماً يسبب اختلافاً في درجة الصوت أو طبقته pitch، ولا بد للمصدر من أن يرتكز على مضخم صوتي كي تدركه الأذن بوضوح فتميز درجته، وطابعه timbre، وشدته loudness.

وعندما يقرع الخشب أو المعدن أو الرق المشدود مثلاً، فإن كلاً منها يصدر صوتاً يختلف عن غيره، أما الناي المصنوع من الخشب فإنه لا يصدر صوتاً مختلفاً فعلياً عن مثيله، المصنوع من المعدن، إذ إن الاهتزازات الصوتية الصادرة عن كل منهما تتفاوت تبعاً للهواء المنبعث من الآلة، وتصدق هذه الحال في الآلات الوترية التي يكون الوتر فيها هو المصدر الأساس للتصويت، إلا أنها تختلف فيما بينها في الطابع وطريقة اهتزاز هذا الوتر.

وتتشابه الآلات الوترية وآلات النفخ (التي تستخدم الأنبوبة الهوائية)، إلى حد ما، في مبدأ التصويت من حيث كون التواتر أو التردد (والمقصود عدد الاهتزازات في الثانية) في الأصوات التي تصدرها يتناسب عكساً مع طول الوتر أو الأنبوبة، فالأوتار أو الأنابيب الأكثر طولاً تصدر، إذا تساوت بقية الشروط، أصواتاً أقل تواتراً، ثم إن تواتر الأصوات التي تصدر عن الأوتار يتوقف كذلك على أقطار هذه الأوتار، وهذا ما يفسر وضع الأوتار وترتيبها من حيث طولها وقطرها في الآلات الموسيقية الوترية.



وفي آلات النفخ الخشبية مثلاً، يكون سد الثقوب أو تركها مفتوحة في الأنبوبة المصوتة، هو العملية اللازمة لجعل تلك الأنبوبة أكثر أو أقل طولاً، أما في

آلات النفخ النحاسية، فإن استخدام المكابس pistons أو الغمازات valves أو سحب الأنبوبة، يقوم مقام الثقوب في آلات النفخ الخشبية إضافة إلى تقنية النفخ في مبسم الآلة piece mouth، ويتوقف الصوت المميز لآلات النفخ على طول الأنبوبة المصوتة وشكل انسيابها، وعلى الوسيلة التي تسيِّر فيها حركة الهواء، فآلة البيكولو piccolo مثلاً (وهي فلوت flute صغيرة)، هي بقدر نصف طول الفلوت العادية، وتتميز بأصوات أكثر حدة، كما أن آلة الترومبون trombone هي أكثر طولاً من آلة الترومبيت trompet، لذا فإنها تصدر أصواتاً أكثر انخفاضاً، وتنتهي الأنبوبة المصوتة في آلات النفخ عامة بفتحة مخروطية الشكل على هيئة جرس تقوم مقام الصندوق المصوت في الآلات الوترية، كما أنها تساعدها، إضافة إلى مبسم الآلة وشكل انسياب أنبوبتها، على إضفاء اللون الموسيقي لها.

لمحة تاريخية:

استعمل الأسلاف منذ فجر التاريخ بعض الآلات الموسيقية، ولكن تطور حضارة الإنسان أدى إلى تعديل وتغيير في عدد قليل منها وإلى إهمال وهجر أكثرها، ولم يبق منها إلا ما تُذكر به الآثار الفنية من منحوتات أو رسوم محفوظة في بعض متاحف العالم.

وإذا كان الإنسان القديم قد حاول تقليد الطبيعة ليستطيع التكيف معها، فمما لا شك فيه أنه استخدم الكثير من عناصرها، ومن هنا كانت بدايات التعبير الفني الإنساني وكانت الموسيقى من بين وسائل هذا التعبير، وعلى هذا الأساس، استخدم الإنسان حنجرته لمحاكاة أصوات الطبيعة وأصوات الحيوانات، ومن ثم التخاطب مع بني جنسه والغناء، وهكذا يمكن أن تعد الحنجرة أول آلة موسيقية عرفها الإنسان البدائي، ثم كان في جملة ما بدأ به الضرب بالأيدي والأرجل لإشباع الإحساس الإيقاعي عنده، ومع تطور حياته التدريجي صنع الإنسان الآلات الإيقاعية من أجسام صلبة خشبية أو معدنية ومن جلدية مشدودة، وهكذا، أخذ هذا الإنسان المواد الخام التي هيأتها له الطبيعة، وحوّلها إلى أدوات مصوتة بشتى الأشكال

والصور فصنع الناي والمزمار من عود القصب، واتخذ من القواقع وأصداف البحر وسائل للنداء والتصويت، وصنع من جذوع الأشجار وجلود الحيوانات طبولاً، واتخذ من الأحجار المختلفة الأشكال والأطوال آلات إكسيلوفون xylophone أولية وغير ذلك من آلات الطرق والنقر والنفخ.

على أن وجهة النظر هذه المنطلقة من فكرة محاكاة الطبيعة واستخدام موادها ليست وحيدة، بل إن هناك وجهات نظر أخرى اعتمدت منطلقات مختلفة، فقد ذهب بعض الباحثين إلى تفحص ما ظهر لدى الشعوب الابتدائية انطلاقاً من الأساطير الإغريقية، وانطلق آخرون من كتابات "العهد القديم"، كما أخذ الكثير من الباحثين بما تقدمه الحفريات الأثرية والشواهد العيانية الثابتة، ولكن، مهما تنوعت وجهات نظر الباحثين، فإن ثمة حقيقة يجب أخذها بالحسبان وهي أن جوانب متعددة من تاريخ ظهور الآلات الموسيقية لا تزال غامضة أو متأثرة بما تحيكه الأساطير المختلفة.

يروى في الأساطير الشائعة أن أبولو Apollo إله الشمس والطب والفنون الجميلة عند الإغريق اخترع آلة الجنك (الهارب) harp، وقد صنعها من قوس صياد فضية شاداً بها الأوتار فكانت تعطي أنغاماً شجية كلما نقرت بالإصبع، واستلهم ذلك من اهتزاز وتر القوس بعد أن يطلق الصياد سهمه على الفريسة، وثمة أسطورة أخرى تروي أن قفصاً عظمياً لسلحفاة بقيت بعض العروق معلقة به بعد أن جفت بعد مدة طويلة، فكانت تهتز بتأثير الرياح أو لدى لعب أصابع إنسان بها وأنها غدت كالأوتار تحدث أنغاماً عذبة، وهكذا كانت آلة اللير lyre التي تعد اليوم رمزاً وشعاراً للموسيقى، وهناك أسطورة ثالثة تعزو اختراع العود إلى الحفيد السابع لآدم مستلهماً ذلك من جثة ابنه المعلقة على غصن شجرة، ومثل ذلك يقال في آلة الكنّار kinnor التي استعملت في سوريا منذ أيام إبراهيم عليه السلام ونسبت إلى حفيد آخر لآدم.

وإذا تركنا الأساطير وحال الأقوام البدائية، ودخلنا مجال الحضارات القديمة فإننا نصادف تقدم الآلات الموسيقية في آسيا عامة، وعند الآشوريين بوجه

خاص، ثم في مصر التي أخذ عنها الإغريقيون الذين أورثوها إلى أنحاء متعددة في العالم، لكن من الصعب القول إن منطقة ما قد اختصت بآلة واحدة أو بآلات موسيقية معينة، وذلك بسبب انتشارها وانتقالها من بلد إلى آخر نتيجة الهجرات والغزوات والتجارة، كما أن من غير المستبعد أن تكون آلة موسيقية ما، قد ولدت في منطقتين مختلفتين أو أكثر في آن واحد، كما هو شأن القسي والسهام والحراب والفؤوس التي استعملت أسلحة بدائية، وتزخر مختلف متاحف العالم بأمثلة حية عن آلات موسيقية متعددة وجدت في مختلف المناطق الأثرية وغيرها، يعود تاريخ كثير منها إلى آلاف السنين.

وقد عثر المنقبون عن الآثار في المناطق السورية، مهد كثير من الحضارات القديمة، على آلات موسيقية مختلفة وصور عدة بأوصاف مسهبة كان كثير منها شائع الاستعمال وثبت من هذه الحفريات الأثرية أن آلة القيثار kissar مثلاً، كانت شائعة الاستعمال هناك، وفي متحف اللوفر في باريس لوحة سومرية من نحت بارز، تمثل عازفاً على آلة السيتار cetra (آلة صغيرة الحجم تشبه آلة القانون أو السنطور) يعزف بكلتا يديه، وعازفاً آخر راعياً على آلة ناي مستقيمة، وثمة حضارات قديمة كالصينية والفارسية والمصرية والإغريقية طورت آلات موسيقية مختلفة ما يزال الكثير منها يتصدر أروقة المتاحف العالمية.

وتُرْجع دراسات علم الآثار (وكذلك علم الأيقنة iconography) صناعة الآلات الموسيقية الهوائية إلى عصور ما قبل التاريخ، فقد عثر في بلاد الباسك Basque على ناي مصنوعة من العظم المثقب يرجع تاريخها إلى العصر الحجري، كما وجدت أبواق في شمالي أوروبا من العصر البرونزي، أما الآلات المصنوعة من المعدن فتعدّ أكثر حداثة إذ إن تصنيع المعادن جاء مع تقدم الحضارة والتقنية.

ومع تطور الآلات الموسيقية الوترية، شهدت القرون الوسطى آلات النقر مثل الجنك واللير والبسالتيري psaltery، وآلات القوس الوترية مثل الهوردي- غوردي hurdygurdy والكروث cruth والفييل vielle، وبعض آلات النفخ مثل الترومبيت والقرن horn والشوم shawm وناي الريكوردر recorder والفلوت، كما تطورت

الآلات ذات لوحة الملامس keyboard وخاصة الأرغن، وكذلك بعض الآلات الإيقاعية التي وردت من آسيا كالمقارع castanets والطبول، وأما آلة العود فقد انتقلت من البلاد العربية إلى أوروبا واستقر اسمها على لفظة "لوت" luth، وبازدياد تقدم الموسيقى الآلية في عصر النهضة (1450- 1600)، بدأت تصنع بعض الآلات الموسيقية في مجموعات مختلفة الأحجام والأشكال سميت بالأسرة، مثل أسرة الفيول viol (جدة آلة الكمان)، وأسرة ناي الريكوردر وغيرها، كما كان العود والأرغن بأحجامهما المختلفة، الآلتين المختصتين بالعزف المنفرد الأوسع شيوعاً، والكثير من معرفتنا اليوم عن هذه الآلات، ولاسيما القديم منها، جاء من المعلومات التي ذكرها علماء ذلك العصر ومؤرخوه، وفي عصر الباروك (1600- 1750) احتلت الأسر الوترية كالفيول والعود والجيتار guitars مكانتها المرموقة، وكذلك تطورت أسرة الكمان violin، وشهد عصر الاتباعية وعصر ما قبل الاتباعية preclassic تطوراً ملحوظاً في الفرق الموسيقية، وظهور البيانو piano.

وفي القرن التاسع عشر، تحسنت صناعة آلات النفخ الخشبية مثل الفلوت والكلارينيت clarinet بفضل عازف الفلوت الألماني بوم (1794 1881) T. Bohm الذي ابتكر نظام الثقوب والمفاتيح، واستطاع العازفون بفضل ذلك أداء النغمات الصحيحة في السلالم الموسيقية المختلفة، كما أدى اختراع المفاتيح وأجهزة المكابس في آلات النفخ النحاسية إلى إمكانية أداء السلم الملون chromatic فيها، وأدى تحسين صناعة هذه الآلات أيضاً إلى ظهور آلات أخرى، وكان في مقدمة الرواد في هذا المجال صانع الآلات البلجيكي أدولف ساكس (1814-1894) A.A.J. Sax الذي أطلق اسمه على بعضها مثل الساكسهورن saxhorn والساكسوفون saxophone.

وفي النصف الأول من القرن العشرين ظهرت مجموعة جديدة من الآلات الموسيقية الإلكترونية مازالت تتطور حتى اليوم، على أن بعضهم مازال يحاول إحياء بعض الآلات الموسيقية القديمة في أوروبا مثل العود والآلات المزودة بلوحة الملامس، كالأرغن والهاريسيكورد harpsichord والكلافيكورد clavichord (جد آلة البيانو) في حفلات وتسجيلات موسيقية لموسيقى ما قبل القرن العشرين.

تصنيف الآلات الموسيقية:

إن الآلات الموسيقية التي ابتكرها الإنسان وصنعها منذ القديم تكاد لا تعد ولا تحصى، وكان كثير من هذه الآلات يتصف بصفات متشابهة، ولاسيما القديمة منها، فاختلطت الأسماء فيما بينها حتى أطلق الاسم الواحد على عدة آلات موسيقية، كما اتخذت الآلة الواحدة في كثير من الأحيان أسماء متعددة.

ولما كانت هذه الآلات ذات صفات مختلفة، سواء في الصنع أو في طريقة التصويت أو طريقة العزف عليها، فقد صنفها الأقدمون ووضعوها في فئات ومجموعات بطرائق متباينة، فمنهم من اعتمد المادة التي صنعت منها الآلة الموسيقية أساساً للتصنيف كالحجارة والمعادن والجلود والأخشاب، ومنهم من وجد أن طريقة إصدار الصوت في الآلة أمر جدير بالاهتمام، ورأى آخرون أن طريقة العزف هي الأساس في البحث والتصنيف.

فقد صنف الصينيون القدماء الآلات الموسيقية في ثمانية أصناف بحسب المواد الأساسية التي صنعت منها الآلة من دون النظر إلى طريقة التصويت فيها أو العزف عليها، وهذه الأصناف هي: الجلود (دفوف)، والحجارة (وسائل صوتية حجرية)، والمعادن (أجراس وصُنوج)، والطين المشوي (أوكارينا ocarina أو درابُكّة فخارية)، والخيوط الحريرية أو المعوية (أوتار)، والخشب (مصفقات وغيرها)، والقصب (الناي)، ونبات الدباء calebasse (آلات ذات جوف هوائي أو نفخ بالفم)، وهكذا، كانت الآلات الموسيقية عندهم مصنوعة من العناصر الأساسية الموجودة في الطبيعة من حيوانات ونباتات ومعادن، كذلك صنف سكان بلاد الشام القديمة الآلات الموسيقية وفق المواد التي صنعت منها، وكان يسبق اسم الآلة علامة تدل على المادة التي صنعت منها.

وأما في الحضارة العربية الإسلامية فقد تم اعتماد مبدأ آخر في التصنيف، فالفارابي دعا إلى تصنيف ثنائي أساسي، إذ ذكر في "كتاب الموسيقى الكبير" أن الجسم أو العضو يهتز إما بفعل يد الإنسان أو بوساطة جهاز نفخ، وبيّن أن هناك آلات موسيقية يُضرب فيها الجسم أو يُنقر أو يُحك أو غير ذلك من طرائق العزف، وآلات

أخرى يُحدث فيها النغم بتسرب الهواء في تجويفاتها بفعل النفخ فيها، ويمضي الفارابي في إيضاح الفرق بين الآلات الوترية التي يجر عليها القوس والآلات التي تضرب بمضراب أو بريشة، فيذكر أن منها ما تُحرك أوتارها فتهتز ومنها ما يُحدث فيها النغم بأن يجر على أوتارها أوتار أخر، أو ما يقوم مقام الأوتار إلى غير ما هنالك، وبذلك يكون الفارابي قد اعتمد في تصنيفه على كيفية إحداث الأصوات وخروجها من الآلة، وهذه الكيفية هي مبدأ التصنيف المتبع اليوم في سائر أنحاء أوروبا وأمريكا.

وكذلك صنف ابن زيلة، الآلات الموسيقية في كتابه "الكافي في الموسيقى" بحسب طرق الاهتزاز فيها وسبل العزف عليها، فجعلها في ثلاثة أنواع هي: ذوات الأوتار، وآلات النفخ، وآلات القرع أو النقر، ثم عدّد الآلات الموسيقية ومواصفات كل منها.

وكان الإغريق والرومان قبل ذلك قد ميزوا بين ثلاثة أنواع من الآلات الموسيقية: الآلات الوترية وهي التي يكون الوتر فيها مصدر التصويت الرئيسي، والآلات النفخية وهي التي تعتمد اهتزاز الهواء عن طريق النفخ فيها، والآلات الإيقاعية وهي الآلات والأدوات التي تستخدم لغرض الإيقاع وتحديد الزمن، وقد أضيفت إلى هذه الأنواع الثلاثة فيما بعد الآلات ذات لوحة الملامس كالأرغن والبيانو، إلا أن هناك تداخلاً في هذا التصنيف بين بعض فئاته، فالبيانو مثلاً آلة ذات لوحة ملامس، وهي كذلك آلة وترية أصلاً، ومن الجائز أيضاً تصنيفها ضمن فئة الآلات الإيقاعية، ومثل ذلك يقال في آلات موسيقية متعددة أخرى.

أما علماء الهند القدماء فصنفوا الآلات الموسيقية تصنيفاً رباعياً على النحو التالي: الآلات الوترية، وآلات النفخ الخشبية والنحاسية، والآلات الإيقاعية الرقّية (أي الغشائية الجلدية)، وأخيراً الآلات الإيقاعية المعدنية، وقد أخذ بهذا التصنيف عالم الصوتيات البلجيكي تشارلز ف. ماهيّون (1841-1924) Ch.V.Mahillon، وجعل طريقة اهتزاز الجسم المصوت في الآلة أساساً لتصنيفه ووضع الآلات في أربع أصناف هي: الوترية cordophones كالعود والكمان وغيرهما، والهوائية

aerophones وهـي الـتي تـصدر الـصوت عـن اهتـزاز الهـواء فيهـا كـآلتي الفلـوت والبـوق، والرقيـة الجلديـة membranophones وهـي الـتي يتسبب الجلـد أو الغشاء المشدود فيها في إصدار الاهتزازات الصوتية كالطبل مثلاً، والآلات الذاتية الأصوات autophones وهـي الـتي يـصدر الـصوت منهـا مباشـرة، والمـصنوعة مـن المعـدن أو الخـشب أو مـن مـواد أخـرى كالزجـاج وغيـره، مثـل الأجـراس bells والمخشخشات rattles maracas والكـؤوس الزجاجيـة، وبعـد ذلـك وضـع العـالم الألمـاني-الأمريكـي كـورت زاكـس (1881- 1959) Curt Sachs بالتعـاون مـع زميلـه النمساوي إريك فـون هورنبوسـتل (1877- 1935) E.Von Hornbostel تـصنيفاً حديثاً اعتماداً على نظام ماهيّون مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة عليه وتوسيعه، فقـد أبـدلا مـصطلح "ذاتيـة الأصـوات" وجعـلاه "المتميـزة الأصـوات" (الإيديوفونيـة) idiophones، ومازال نظام التصنيف هذا قابلاً للنقد مع أنه اسـتأثر باهتمام معظم الدارسين لنظم الآلات الموسيقية في العالم.

ينطوي التصنيف المعمول به اليوم على فئات خمس من الآلات الموسيقية هـي: الوتريـة، والهوائيـة، والمتميـزة الأصـوات (وتشمل عـدة آلات وأدوات إيقاعيـة كـآلات الـضرب، وآلات الاهتـزاز والارتجـاج، وآلات الاحتكـاك، وآلات الـدلك)، والآلات الرقّيـة، والآلات الإلكترونية electrophones (وقـد دخلـت التصنيف حـديثاً) وهـي آلات تـصدر أصـواتها باسـتعمال الكهربـاء أو الوسـائل الإلكترونيـة الـتي تحـول الأصوات إلى العد الثـنائي وتعيدها أصـواتاً عنـد العـزف، وفي المخطـط التـالي بعـض الأمثلة لكل نوع من هذه الفئات الخمس.

النوع	المواصفات	طرائق التصويت					
الوترية Cordophones	الوتر المهتز هو مصدر الصوت إذ يشد على طرفين	تنقر بالإصبع	تجر بالقوس	تضرب بمطارق	تنقر بالريشة		ذات لوحة ملامس
		لير ،	رباب	سنطور	عود		كلافسان
		هارب	فيول	كلافيكورد	قانون		كلافيكورد

	ثابتين أو أحدهما ثابت فوق صندوق الطنين (غرفة الطنين)	قيثارة	أسرة الكمان	بيانو	بالاليكا			بيانو
		خشبية						
الهوائية Aerophones	يهتز الهواء بفعل النفخ في أنبوبة أو في مستودع هوائي	**نفخ مباشر**	**ذات ريشة قصبية واحدة**	**ذات ريشة قصبية مزدوجة**	**نحاسية**	**ألسنة معدنية**	**مستودع هوائي**	**ذات لوحة ملامس**
		فلوت	كلارينيت	آولوس	بوق	أكورديون	أكورديون	أكورديون
		مزمار	ساكسوفون (معدني)	أوبوا	ترومبون	هارمونيكة	قربة الزمر	أرغن
		ريكوردر			قرن فرنسي (كور)	هارمونيوم	أرغن	هارمونيوم
متميزة الأصوات Idiophones	يأتي الاهتزاز بلمس الجسم بطرائق مختلفة	**صدمية**	**ارتجاجية**	**دلكية**	**احتكاكية**	**تضرب بمطارق**		**ذات ملامس**
		صنوج مزدوجة مقارع (كاستيت)	جلاجل مخشخشات	كؤوس زجاجية موسيقية	حاكة	مثلث أكسيلوفون طبق رنان		سيليستا إكسيلوفون غلوكنشبيل
الرقية Membranophones	غشاء أو جلد واحد أو اثنان مشدودان على إطار أو صندوق مصوت	**غشاء واحد**	**غشاءات**	**نفخية**				
		دف	طبول	ميرليتون أو كازو				
		درابكة						
		تيمباني						
		نقارات						
الإلكترونية Electrophones	يصدر الصوت بفعل الكهرباء والوسائل الإلكترونية وبرمجة الحواسيب	**بوساطة الكهرباء**	**بوسائل إلكترونية**					**ذات لوحة ملامس**
		غيتار كهربائي	أورغ هاموند					أورغ
		فيبرافون	سنثيسايزر					سنثيسايزر
			موجات مارتنو					موجات مارتنو

تفصيل التصنيف الخماسي للآلات الموسيقية

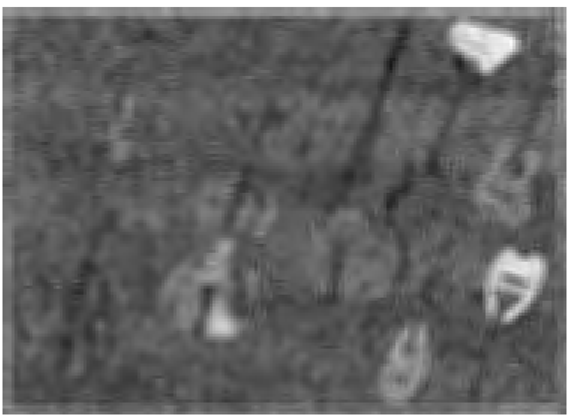
أصناف الآلات الموسيقية:

الآلات الموسيقية خمسة أصناف، وهي كما يأتي.

1 الآلات الوترية:

تتألف الآلة الموسيقية الوترية من عنصرين أساسيين:

- وتر أو أوتار مصنوعة من أمعاء الحيوان أو من مادة النايلون nylon أو من أسلاك معدنية خاصة.
- ألواح خشبية جافة رقيقة قابلة للاهتزاز تكون قاعدة لوضع الأوتار عليها، تؤلف- في معظم الحالات- صندوقاً أجوف تكون له أحياناً فوهة أو عدة فوهات في الوجه الأمامي منه لتسهيل عملية الطنين أو الرنين، وتكون وظيفة هذا الصندوق تضخيم الأصوات الناتجة عن اهتزاز الأوتار المشدودة عليه بإحدى أساليب النقر أو الضرب أو الطرق أو الدلك.



وتؤلف بعض الآلات الوترية مجموعة أو مجموعات آلات يطلق عليها اسم "الوتريات" strings، فمن الممكن تأليف ثنائي وتري string duet، وثلاثي وتري string trio أو أكثر من ذلك، على أن من أشهر هذه المجموعات وأهمها الرباعي الوتري string quartet المؤلف من أسرة الكمان (اثنتين من الكمان وفيولا viola

وتشيلو cello)، كما يمكن تأليف فرقة موسيقية وترية تضم جميع آلات أسرة الكمان (كمان، فيولا، تشيلو، كونترباص double bass) بأعداد كبيرة وتسمى حينئذ الفرقة (الأوركسترا) الوترية، وقد يضاف إليها، في بعض الأحيان، بعض الآلات الإيقاعية، وفي حال إضافة آلة الهارب، وبعض آلات النفخ الخشبية والنحاسية، تصبح المجموعة فرقة موسيقية متكاملة، وتبقى أسرة الكمان دعامة كثير من الفرق الموسيقية المختلفة، إذ تعززت مكانتها منذ أوائل القرن السابع عشر على حساب آلات الفيول.

وتتميز أسرة الكمان بالصفات التالية:

- القدرة على الأداء في المجال الصوتي الذي يعادل البيانو تقريباً، من أخفض الأصوات فيه حتى أحدّها.
- الإمكانات التعبيرية الفائقة في مختلف المجالات الفنية.
- إمكان تأليف فرقة موسيقية خاصة منها دون الاستعانة بآلات أخرى.
- القدرة على أداء أجزاء الصوت كالسلالم والمقامات العربية.
- عدّها دعامة الأوركسترا السمفونية وكثير من الفرق الموسيقية الأخرى.
- اهتمام معظم المؤلفين الموسيقيين بالتأليف لها، فردياً وجماعياً، أكثر من سواها من بقية الآلات الموسيقية.

كذلك تعتمد الفرق الموسيقية الشرقية، ولاسيما العربية منها، بعض الآلات الوترية أساساً: فالعود والقانون هما عماد الموسيقى العربية.

والآلات الوترية كثيرة جداً ومتنوعة، وفيما يلي وصف لتلك التي لم يفرد لها موضوع مستقل.

- البالاليكا balalaika: آلة شعبية شهيرة في أوكرانيا وفي بعض بلدان شرقي أوروبا، وهي على شكل مثلث ولها زند طويل ذو دساتين، ولهذه الآلة ثلاثة أوتار تضرب بالريشة، يضبط اثنان منها بطبقة "مي" الوسطى، والثالث بطبقة "لا" أعلاها، تستخدم البالاليكا في مرافقة الأغاني والرقصات الفولكلورية.

- البانجو banjo: آلة شعبية أمريكية، ذات أصل أفريقي، لها زند طويل ذو دساتين وجسم مستدير الشكل مغطى برق جلدي مشدود، يشد عليه ما بين خمسة أوتار وتسعة، وتضرب بالريشة، تستخدم هذه الآلة في الموسيقى الشعبية والراقصة.
- البزق: آلة تشبه العود الصغير وهي ذات زند دقيق وطويل مقسم إلى دساتين، ولها وتران مزدوجان أو أكثر، وتنقر بالريشة، ويقابلها الطنبور أو الطنبورة في تركيا.
- الجمبش: آلة شعبية من أصل تركي مستعملة في الشمال الشرقي من سوريا وفي بعض الأجزاء من آسية الوسطى، والجمبش تشبه البانجو شكلاً ولكن زندها أقل طولاً، يشد عليه ما بين أربعة إلى ستة أوتار معدنية مزدوجة تضبط كأوتار العود وتنقر أو تضرب بالريشة.
- الجنك: آلة وترية تُغمَز أوتارها بالأنامل، تستعمل الكتب العربية والحديثة الكلمة الفارسية "جَنك" (بفتح الجيم وتسكين النّون) للدّلالة على الآلة الوترية التي تُعرَف في الإنكليزية باسم "الهارْب".
- الرباب أو الربابة: آلة قديمة جداً جاء ذكرها في الكتاب المقدس، ويعود استعمال القوس في الآلات الوترية في بلاد المشرق إلى أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد، ولكن أقدم إشارة عربية إلى استعمال القوس تعود إلى الفارابي، والربابة هي الآلة الوترية العربية الحقيقية، وهي أصل آلة "الفيول"، ويختلف اسم الربابة وشكلها من بلد إلى آخر وكذلك عدد أوتارها، والشائع منها في منطقة الشرق الأوسط الربابة ذات الشكل المربع أو المستطيل، المقوس الجانبين نحو الداخل، يشد على إطارها الخشبي رقّان من الجلد على الوجه العلوي منهما وتر مشدود يجر عليه بالقوس، وقد سميت أيضاً "رباب الشاعر" لأن العرب كانوا، في حالات، ينشدون أشعارهم بمصاحبتها، والمنطقة الصوتية للربابة محدودة جداً لا تتجاوز الفاصلة الخماسية (خمسة إصوات) في أغلب الأحيان، ومن أشكال الرباب، "الأرنبة" وهي تركية المنشأ انتشر استعمالها في بلاد البلقان، و"الرباب

المغربي" المستعمل في المغرب العربي، و"الرباب المصري" المستدير الشكل غالباً، و"الجوزة العراقية"، و"الكمنجة الفارسية"، و"الرافاناسترون" ravanastrone الهندية.

- السنطور: آلة من أصل شرقي تعود إلى القرون الوسطى ولها أصول آشورية وهندية، تشبه القانون إلى حد ما، ذات شكل شبه منحرف تقريباً، أوتارها من المعدن تطرق بمضربين معقوفين إلى الأعلى قليلاً، وهي شائعة الاستعمال في المجر، وقد انتقلت هذه الآلة إلى أوروبا عن طريق الأندلس وأطلقت عليها عدة أسماء مثل دلسيمر dulcimer وبْسالْتيري وتيمبانون tympanon وهاكبْريت hackbrett التي تطورت عنها فيما بعد آلة الكلافيكورد ومن ثم آلة البيانو، وقد صنع نموذج من السنطور في نهاية القرن التاسع عشر، يرتكز على أربعة قوائم.
- الماندولين mandolin: آلة تشبه العود الصغير، ولها أربعة أوتار معدنية مزدوجة تنقر بالريشة وتضبط كأوتار الكمان، وتعود أصولها إلى آلة الماندورا mandora في القرن السادس عشر المقتبسة من العود العربي، وللماندولين شهرة واسعة في منطقة نابولي الإيطالية، كَتَب لهذه الآلة، منذ القرن الثامن عشر، مؤلفون عديدون أمثال: فيفالدي Vivaldi وهندل Handel، وموزارت Mozart، وبتهوفن Beethoven، وسترافنسكي Stravinsky وكثير غيرهم.
- النشأة كار: آلة تركية الأصل تشبه العود ولكنها أصغر حجماً وأطول زنداً، تشد عليها ستة أوتار معدنية مزدوجة تضبط كأوتار العود وتنقر بالريشة.
- المونوكورد monochorde: وتسمى كذلك وحيدة الوتر، آلة قديمة جداً ذات وتر واحد مشدود فوق صندوق طنين خشبي، يتبدل الصوت فيها بتحريك مسند خشبي chevalet bridge هو كالجسر المتحرك تحت الوتر يزيد في طوله أو ينقصه.

2 الآلات الهوائية:

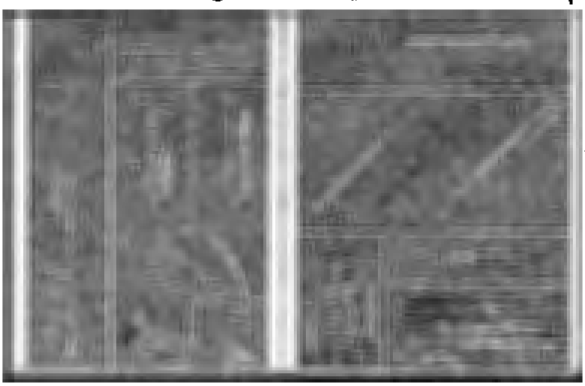
ثمة آلات موسيقية كثيرة ينتج الصوت فيها عن طريق تيار الهواء الذي يهتز في دخوله أو خروجه، ضمن أنبوبة مجوفة أو في جسم الآلة، وذلك نتيجة النفخ بالفم

أو عن طريق جهاز كالمنفاخ، وتوضع الآلات الهوائية في خمس فئات هي: الخشبية والنحاسية وذات الخزان الهوائي وذات الألْسنة المعدنية والمزودة بلوحة ملامس، ويمكن للآلة الواحدة أن تكون في أكثر من فئة من هذه الفئات.

تصنع بعض الآلات النحاسية من النحاس فقط، ويصنع بعضها الآخر من خليط من بعض المعادن ويبقى اسمها العام آلات نحاسية، يهتز الهواء في أقنية هذه الآلات حين ينفخ العازف فيها بوساطة مبسم معدني مصنوع على هيئة فنجان صغير، كآلة الترومبيت، أما الآلات الخشبية فتصنع من القصب أو من خشب قاس كالأبنوس (الساسَم)، أو التي تصنع من بعض المعادن كالساكسوفون، والفلوت، أو التي تصنع من الفضة أو الذهب أحياناً، وتقع كلها في صنف الآلات الخشبية، فإن الهواء يدخل من فم العازف في أنبوبتها من إحدى فوهتيها مباشرة كالناي، أو من ثقب جانبي كالفلوت، أو بوساطة ريشة قصبية مفردة كالكلارينيت أو مزدوجة كالأوبوا، أما الآلات ذوات المستودع الهوائي فهي آلات ذات جهاز كالمنفاخ يحرك بالضغط لتحريك الهواء في داخله، كالأرغن وقربة الزمر bagpipe musette، وهناك آلات لها ألسنة معدنية حرة، تكون فولاذية على الأغلب، تهتز بفعل الهواء المنبعث من فم العازف كالهارمونيكا harmonica، أو من منفاخ كالأكورديون accordion والهارمونيوم harmonium، وبعض هذه الآلات مزود بلوحة ملامس كالأرغن والهارمونيوم والأكورديون.

ومن أهم أنواع الآلات الهوائية آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وقد طور الغرب هذين النوعين لاستخدامهما في مجالات موسيقية متعددة، ولهذا تتألف مجموعات آلات تضم نوعاً أو عدة أنواع من الآلات الهوائية وفق الغاية الموسيقية المقصودة، فإضافة إلى الثنائيات والثلاثيات والرباعيات وغيرها، هناك فرق موسيقية تضم معظم أنواع آلات النفخ النحاسية فضلاً عن الطبول من الآلات الإيقاعية وتسمى فرقاً موسيقية عسكرية (فانفار fanfare)، وتضم أوركسترا الهارموني بعضاً من آلات النفخ الخشبية والنحاسية والإيقاعية، مضافاً إليها عدد من آلات التشيلّو والكونترباص الوترية، وكذلك قد تضم بعض الفرق للموسيقى الراقصة المسماة

فرق الجاز jazzband بعض آلات النفخ الخشبية كالكلارينيت والساكسوفون، وبعض آلات النفخ النحاسية كالترومبيت والترومبون، وبعض الآلات الإيقاعية، والفرقة الموسيقية التقليدية المسماة بالأوركسترا السمفونية تضم، إضافة إلى آلة الهارب ومجموعة أسرة الكمان والكثير من الآلات الإيقاعية المختلفة، عدداً من آلات النفخ الخشبية كالفلوت والبيكولو والأوبوا oboe والكلارينيت والقرن الإنكليزي English horn، والباسّون bassoon والباسّون الخفيض double bassoon، وعدداً من آلات النفخ النحاسية كالترومبيت والترومبون والقرن الفرنسي French horn أو الكور cor والتوبا tuba وغيرها، وذلك وفق الكتابة المعدة لهذه الآلات الخاصة في القطعة الموسيقية.



وتتميز آلات النفخ الخشبية والنحاسية بقدرتها الصوتية انطلاقاً من الأصوات الضعيفة pianissimo حتى أشدها قوة fortissimo، وتمتلك آلات النفخ النحاسية قدرة صوتية أكثر صُداحاً من آلات النفخ الخشبية التي تأخذ وضعاً وسطاً بين النحاسية والوترية، فإذا امتزجت آلات النفخ الخشبية أو النحاسية مع آلات أسرة الكمان أو تحاورت معها، فإنها تستطيع أن تصدر أصواتاً تكون بنعومة هذه الأخيرة ولطافتها، وأما في الصداح (شدة الصوت)، فإن قوة آلات النفخ تكون جلية وواضحة.

ومنذ أواخر النصف الأول من القرن العشرين، حظيت بعض آلات النفخ الخشبية والنحاسية بالنجاح والشهرة بفضل عدد من عازفي الكلارينيت والساكسوفون والترومبيت المنفردين solists في موسيقى الجاز.

ويطلق على بعض آلات النفخ الخشبية والنحاسية اسم الآلات المحوّلة transporting instruments لأنها تؤدي درجات موسيقية أعلى أو أدنى من الموسيقى المدونة لها، فآلة البيكولو مثلاً تؤدي الدرجات الصوتية بديوان (ثماني درجات octave) أعلى من الدرجات المدونة لها.

ويلحق ببعض الآلات المحوّلة اسم الدرجة الفعلية التي تضبط عليها مثل: الساكسوفون (في "سي بيمول") sax in B flat، أو الكلارينيت (في "لا") clar. in A، أو الترومبيت (في "رَهْ") tromp. in D وغيرها، أي إن هذه الآلات تؤدي درجة "دو- C" المدونة لها بطبقة صوتية فعلية تماثل الدرجة الموسيقية المسماة بها، وقد تكون هذه الدرجات منخفضة عن درجة "دو" الوسطى عندما تكون الآلة المحوّلة ذات طبقة صوتية منخفضة، وقد تنخفض إلى أكثر من ديوان في بعض الأحيان، وتكون أعلى من الكتابة الموسيقية المدونة لها عندما تكون هذه الآلة ذات طبقة صوتية حادة.

وفيما يلي، بعض آلات النفخ بحسب أنواعها علماً أن بعضها قد يدرج في نوعين أو ثلاثة معاً، وقد أفرد للمهم منها بحث خاص به.

أ- آلات النفخ الخشبية ومن آلاتها القديمة:

الجناح أو المصفار panpipe syrinx: وهو آلة نفخ بسيطة قديمة تتألف من أنابيب متجاورة مقاساتها مختلفة ومرتبة بحسب أطوالها مسدودة من طرفها السفلي ويشدّ بعضها إلى بعض بإحكام، يمكن أن تتكون مادة أنابيب الجناح من القصب أو الخشب أو العاج أو المعدن، ويتنقل العازف نفخاً فوق فوهاتها العلوية من أنبوبة إلى أخرى لتؤدي كل واحدة منها نغمة موسيقية واحدة.

وقد انتشرت هذه الآلة في الماضي عند شعوب كثيرة، واستعملها الرعاة الإغريق باسم سيرنكس، وتنسب الأساطير الإغريقية اختراعها إلى إله الرعاة "بان" Pan، وقد أطلق عليها العرب اسم الشعيبية نسبة إلى النبي شعيب.

ب- آلات النفخ النحاسية.

ج- الآلات ذات الخزان الهوائي، ومنها:

قربة الزمر: وهي زق (جراب) من الجلد يستخدم مخزناً للهواء ينفخ فيه العازف بقصبة أو مزمار المئه بالهواء، وتربط بالقربة عدة مزامير تصدر أصواتاً متصلة ومرافقة لمزمار منها له ثمانية ثقوب، على الأغلب، يعطي الألحان الأساسية المراد أداؤها، ويعود تاريخ هذه الآلة إلى أكثر من ألفي عام، وقد عرفت مثيلاتها في آسيا وشمالي أفريقيا، وانتشرت في أوروبا، وفي فرنسا بالذات، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما غدت الآلة الشعبية المفضلة في اسكتلندا، وقد أطلق ابن زيلة على ما يشابه قربة الزمر في كتابه "الكافي في الموسيقى"، اسم "مزمار الجراب".

د- الآلات ذات الألسنة المعدنية، ومنها:

الهارمونيكا: وتسمى أيضاً أرغن الفم mouth organ، ذكرت في المراجع العربية باسم المشتق أو المستق mustak أو المشتق الصيني للدلالة على كونها مستوردة من بلاد الصين، والهارمونيكا آلة صغيرة بشكل علبة مستطيلة، في مقدمتها ثقوب مربعة وتغطي أحد وجهيها أو كليهما من الداخل صفيحة أو صفيحتان معدنيتان تثبت على كل منهما عدة ألسنة معدنية، فولاذية على الأغلب، مختلفة الحجوم، وينفخ العازف فيها شهيقاً وزفيراً فتهتز الألسنة المعدنية مصدرة النغمات المطلوبة.

توجد عدة حجوم من هذه الآلة، بدءاً من أصغرها التي توضع كاملة في الفم، وقد تكون لعبة من ألعاب الأطفال أو آلة أساسية، وقد كتب لها بعض المؤلفين الموسيقيين ألحاناً أوركسترالية، مثل داريوس ميّو Milhaud الفرنسي، وفون وليمز Vaughan Williams الإنكليزي.

- الهارمونيوم: وهي من الآلات ذات لوحات الملامس، تعمل على مبدأ الأكورديون تقريباً، وللهارمونيوم منفاخ ذو دوّاسة أو دوّاستين تحركان بالقدمين في أسفل الآلة، ويمرّ الهواء المضغوط على ألسنة معدنية موجودة داخل الآلة حين يضغط العازف على ملامس اللوحة فتهتز، والهارمونيوم آلة مزودة أيضاً بمفاتيح إضافية لأداء أصواتٍ مشابهة لبعض آلات النفخ الخشبية.

ابتكرت هذه الآلة في فرنسا في الربع الثاني من القرن التاسع عشر، وغدت آلة شعبية منتشرة في كثير من البيوت الأوروبية، ولما كانت طبيعة أصواتها شبيهة نوعاً ما بأصوات الأرغن، فقد استخدمت في الكنائس، ولاسيما الصغيرة منها، إذ يتعذر وجود الأرغن الكبير.

3 الآلات الإيقاعية:

تستخدم معظم الآلات، من صنفي المتميزة الأصوات والرقية (الجلدية) لغرض الإيقاع في الموسيقى، لهذا تستعمل في الأوركسترا باسم الآلات الإيقاعية، وقد استقطبت اهتمام عدد غير قليل من المؤلفين الموسيقيين فاستخدموا الكثير من طاقاتها وميزاتها الإيقاعية، سواء في الموسيقى التقليدية أو في موسيقى الجاز أو الموسيقى الشعبية.

والمبدأ الأساسي للتصويت في الآلات الإيقاعية هو القرع percussion، أي ضرب أدوات مصوتة، بطرائق متعددة، كالصدم أو النقر أو الطرْق أو الحكّ أو الهزّ أو الدّلْك إلى غير ذلك من أساليب التصويت المختلفة، على أن هذه الآلات، مهما اختلفت أشكالها، تعود إلى صنفين أساسيين: أولهما، آلات ذات أصوات غير معيّنة الحدة indefinite pitch تستعمل للإيقاع فقط، لأنها تصدر أصواتاً مبهمة لا تماثل أياً من درجات السلم الموسيقي، ومنها الطبل الكبير والصغير، والمثلث، والطبق الرنان وغيرها الكثير، وثانيهما، آلات ذات أصوات معينة الحدّة definite pitch تستعمل للإيقاع والنغم معاً، إذ إنها تصدر أصواتاً معينة تطابق درجات صوتية مميزة في السلم الموسيقي فتمكنها من تشكيل نغمات وألحان موسيقية بحسب إمكاناتها الصوتية، كالتيمباني والإكسيلوفون والسيليستا celesta، وتستخدم الآلات الإيقاعية في معظم الفرق الموسيقية على اختلاف أنواعها، إذ إن مهمتها الرئيسة ضبط الإيقاع وإضفاء اللون الزخرفي الإيقاعي على القطعة الموسيقية، وقد يصل عددها في بعض الفرق الموسيقية إلى ما ينوف على ثلث عدد الآلات التي تستعملها الفرقة، ولعل أولى الآلات الموسيقية التي صنعها الإنسان كانت من فصيلة الآلات

الإيقاعية وقد استخدم في صنعها الأدوات الطبيعية التي كانت تحيط به كالعصي والحجارة وثمار القرع وجذوع الأشجار المجوفة وجلود الحيوانات وغيرها، وقد رافقت بعض الآلات الإيقاعية الطقوس الدينية عند الكثير من القدماء كالسومريين والبابليين والآشوريين، وكان للطبل بين هذه الآلات منزلة كبيرة أو مقدسة في بعض الحالات، والآلات الإيقاعية كثيرة، وفيما يلي أهم ما يتداول منها:

أ- الآلات ذات الأصوات غير المعيّنة الحدّة: وفيها الآلات المتميزة الأصوات والآلات الرقيّة.

1) الآلات المتميزة الأصوات ومنها:

- الصنوج cymbals: وهي صحون معدنية رقيقة كبيرة ومقعّرة مصنوعة عادة من النحاس، يراوح قطر الواحد منها بين ثلاثين وستين سنتيمتراً تقريباً، تستعمل إما مفردة بضربها بعصا خشبية أو معدنية تشبه الفرشاة، وإمّا مزدوجة يضرب الصنج الواحد بالآخر، وقد تصنع صنوج ذات نغمة محددة لتتلاءم مع آلات أخرى، وتستخدم الصنوج في مختلف أنواع الفرق الموسيقية ولاسيما العسكرية والراقصة منها، ويعود استعمالها إلى ما بين الألف الأولى والثانية قبل الميلاد في البلاد السورية القديمة والمصرية.
- الطبق الرّنان gong: هو طبق كبير من الفولاذ يراوح قطره بين تسعين ومائة وعشرين سنتيمتراً تقريباً، يضرب بعصا طويلة تشبه عصا الطبل الكبير، صوته قوي ذو صدى عميق ومستمر، فيه مسحة من الغموض، وأصل هذه الآلة شرقي آسيوي من جاوة أو الصين، استعملت في أوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر.
- المقارع (الكاستنييت): وهي قطعتان من الخشب القاسي (أبنوس غالباً) أو النحاس مقعرتان تضرب إحداهما الأخرى، والمقارع شرقية الأصل انتقلت إلى أوروبا عن طريق العرب في الأندلس وأصبحت تستعمل في الموسيقى الإسبانية الراقصة، تربط الواحدة منها بالإبهام من كل يد، والأخرى بالسبابة أو الوسطى ثم تطرقان معاً في إيقاعات جذلة متلاحقة، وهناك شكل آخر من المقارع خشبي الصنع ذو قطعتين مربوطتين على طرفي مقبض يدوي طويل.

- المثلث triangle: وهو قضيب معدني فولاذي على شكل مثلث مفتوح في إحدى زواياه، يعلقه العازف بإصبع يده اليسرى من إحدى زاويتيه المغلقتين، ويضرب بعصا معدنية صغيرة على أحد أضلاعه أو جميعها، ورنينه بلوري النغم، وكان موزارت أول من أدخله مع الطبل الكبير والصنوج إلى الأوركسترا، فاستخدم هذه الآلات في أوبراه "اختطاف من السراي" عام 1782م.

2) الآلات الرَقيّة، ومنها:

- الدرابُكَّـة أو الدُربَكّـة: ويسميها بعضهم "الطبلـة"، وهي آلـة شعبية عربية مخروطية الشكل دقيقة التجويف في وسطها، يشد على فتحتها الكبرى غشاء جلدي، تصنع من الفخار المشوي أو الخشب أو المعدن، يضع العازف الآلة تحت إبطه أو بين ركبتيه ويقرع على وجهها الجلدي بكلتا يديه، وقد يستعمل أصابعه منفردة لإصدار إيقاعات مميزة، والدرابكة مع الرق، آلتان أساسيتان في فرقة التخت الشرقي والفرقة الموسيقية العربية الحديثة.

- الدف، الرق tambourine: الدف "طارة" خشبية قطرها أقل من ثلاثين سنتيمتراً، يشد على وجهها غشاء جلدي، ويمسك العازف الدف بكلتا يديه عمودياً وينقر عليه بأصابعه، وقد وجد الدف في بلاد ما بين النهرين وما جاورها منذ الألف الثالث ق.م. ويذكر هنري فارمر H.Farmer، المستشرق الإنكليزي، ما ورد في أحاديث الناس من أن الدف نقر عليه لأول مرة في زفاف الملكة بلقيس إلى سليمان، وعرف نوع آخر من الدف أيام العرب وهو الدف المربع الشكل، فقد ورد في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني أن المغني طويس كان يضرب على الدف المربع، وهناك دفوف كبيرة تسمى مزاهر (ج. مزْهَر) قطر دائرة الواحد منها خمسون سنتيمتراً تقريباً وقد يزود بعضها بحلقات معدنية صغيرة في إطارها، وكثيراً ما تستعمل المزاهر في بعض الاحتفالات الدينية.

والرق دف مستدير يحوي إطاره ذو التجاويف على صناجات نحاسية صغيرة تعطي أصواتاً مرحة عند هزّها، أخذ الفرنجة هذه الآلة عن الشرق وشاع استعمالها بينهم منذ القرن 15، كما تبين لوحات بعض مصوري ذلك العهد.

- الطبل الصغير snare drum، side drum: إطار أسطواني عريض خشبي أو معدني يشد على وجهيه غشاءان جلديان، يحمله العازف، معلقاً في وسطه أو على عاتقه أو موضوعاً فوق حامل، ويضرب على وجهه العلوي بعصوين خشبيتين أو معدنيتين (برأس كالفرشاة)، وقد تشد على وجهه الأسفل أوتار من معي الحيوان أو النايلون أو المعدن تتجاوب مع اهتزازات الوجه العلوي المضروب، ويستخدم الطبل الصغير في الإيقاعات المميزة والدقيقة، لذا فهو عماد الفرق الموسيقية العسكرية، ويستخدم كذلك في كثير من الفرق الموسيقية المختلفة، وقد أدخلت هذه الآلة إلى أوروبا عن طريق العرب وعرفت هناك منذ القرن الرابع عشر الميلادي.
- الطبل الكبير bass drum: وهو أكبر طبول الأوركسترا ويشبه الطبل الصغير، يحمل أو يوضع عمودياً ويضرب على أحد وجهيه، عادة، بمضرب ذي رأس كروي من الصوف القاسي أو اللباد، ويصاحب في معظم الحالات بالصنوج، صوته عميق وقوي، يمكن استخدامه كصوت الرعد أو المدفع.

وقد استخدم الطبل في الفرق الموسيقية العسكرية السلجوقية والمملوكية ثم العثمانية فيما بعد، واستخدم في الفرق الأوروبية منذ أواخر القرن الثامن عشر، إلى جانب بعض الآلات الإيقاعية الأخرى، ويستعمل هذا الطبل، كالطبل الصغير، في أنواع كثيرة من الفرق الموسيقية كالأوركسترا والفرق العسكرية وفرق الجاز وغيرها.

ب- الآلات ذات الأصوات المعيّنة الحدّة: وفيها الآلات المميزة الأصوات والآلات الرقية.

1) الآلات المميزة الأصوات، ومنها:

- مجموعة الأجراس chimes' bells tubular: جهاز يتألف من عدة أنابيب معدنية رنانة مختلفة الأطوال، معلقة في إطار، تضرب بمطرقة خاصة فتعطي أصواتاً تتطابق مع درجات السلم الموسيقي الملون، تستخدم في الأوركسترا لإصدار أصوات براقة مرحة أو مأسوية تماثل نواقيس الكنائس.

- الإكسيلوفون (زايلوفون): آلة تتألف من عوارض متدرجة الأطوال من الخشب القاسي كالأبنوس لتصدر أصوات السلم الملون، مرصوفة كملامس البيانو البيضاء والسوداء وتضرب بمضربين خشبيين.

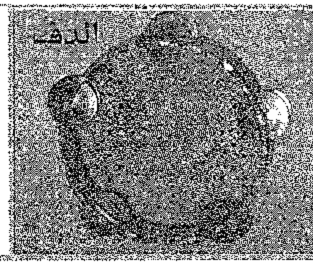
استخدمت هذه الآلة، منذ القديم، شعوب آسيوية وأفريقية وأمريكية، ولم يتعرفها الأوروبيون إلا في القرن السادس عشر، وفي منتصف القرن التاسع عشر أصبحت بدعة فنية في أوروبا، تستخدم في الحفلات الموسيقية، لما لها من صوت زجاجي النغم، ومن المؤلفات الموسيقية المتعددة التي استخدمت الإكسيلوفون: متتاليات "كسّارة البندق" لتشايكوفسكي Tchaikowsky، و"رقصة المقابر" لسان سانس SaintSaens الذي مثّل فيها قرقعة عظام الموتى.

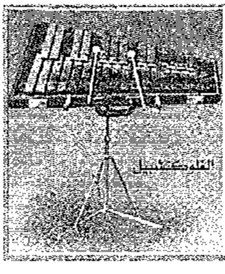
وهناك آلة شبيهة بالإكسيلوفون ذات أصل أفريقي تدعى ماريمبا marimba أصبحت شائعة الاستعمال في أمريكا الوسطى.

- السيليستا: آلة تشبه البيانو الصغير من حيث الشكل وتتألف من سلسلة رقائق معدنية منغّمة تضرب بمطارق رقيقة رنانة كالأجراس، وقد استهوت تشايكوفسكي فاستخدمها في قطعته "رقصة الجنيّة من باليه" "كسّارة البندق"، فكان أول مؤلف موسيقي يضمها إلى الأوركسترا.
- الغلوكنشبيل glockenspiel: (أي صوت الأجراس)، وهي آلة تشبه الإكسيلوفون إلا أن عوارضها المصوتة مصنوعة من معدن رنان كالفولاذ، يتألف مداها الصوتي من ديوانين ونصف، وتستعمل أحياناً مع البيانو، وقد استخدم موزارت هذه الآلة في أوبراه "الناي السحري" the magic flute، ليصور أصوات الأجراس السحرية، كما استخدمها آخرون من بعده.





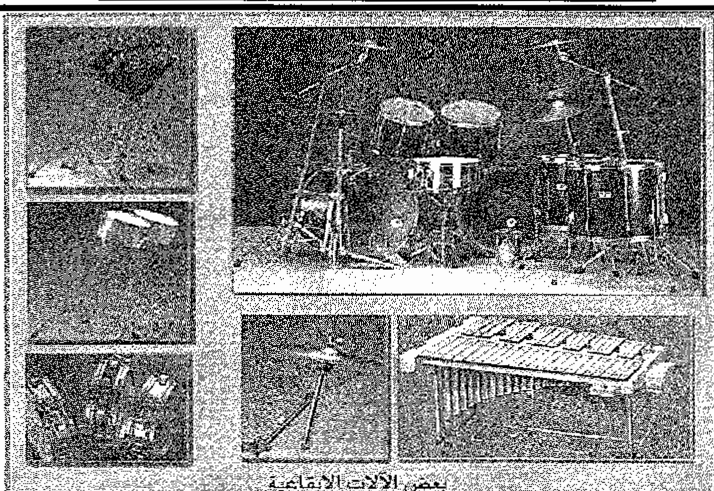




2) الآلات الرقية، ومنها:

- التيمباني timpani أو kettledrum: وهي آلة إيقاعية أساسية في الأوركسترا، ويقال إن الأوركسترا التي لا يوجد فيها عازف تيمباني ممتاز ليست من مستوى جيد، والتيمباني تشبه مرجلاً في شكلها، ويبلغ قطر فوهتها ستين سنتيمتراً تقريباً، تصنع من النحاس وتثبت على حامل دوّار، يشد على الفوهة غشاء جلدي ذو لوالب جانبية لضبط الدرجات الصوتية إضافة إلى "دوّاسة" pedal، وتستعمل لها عدة مضارب مختلفة الأنواع والأشكال، وتضم الأوركسترا عادة، ثلاثاً أو أربعاً من هذه الآلة ذات طبقات صوتية مختلفة لتغطية مدى صوتي واسع، لأن الآلة الواحدة لا تغطي أكثر من خمس درجات إلا أن عدد هذه الآلات قد يزداد أو ينقص في الأوركسترا بحسب متطلبات القطعة الموسيقية، وكانت الأوركسترا حتى عصر بتهوفن تستخدم آلتي تيمباني، ثم اكتشف المؤلفون الموسيقيون فيما بعد، تأثيرات مهمة لها، فكتب برليوز Berlioz مثلاً لثمانية أزواج منها في جزء "توبا ميروم" tuba mirum من مؤلفته القداس الجنائزي requiem، وأصل التيمباني شرقي عربي، كانت تحمل على صهوة جواد وتدعى الكبّارات.

- النقَارات: ومفردها نقّارة وهي آلة إيقاع عربية إسلامية، والنقارة طبل من نوع خاص على هيئة قصعة أو طاسة مصنوعة من الفخار أو الخشب أو المعدن، قطر وجهها يقارب العشرين سنتيمتراً وارتفاعها نحو عشر سنتيمترات (وهي الأكثر شيوعاً)، شد على وجهها رق مثبت بحبال أو برقائق جلدية بشكل خيوط قابلة للشد لضبط طبقتها الصوتية، وتقرع بمطرقة ذات رأس معقوف أو مستدير، تحمل النقارات مزدوجة على صهوة جواد أو على ظهر الإبل (وتسمى هذه الأخيرة بنقارية الجمّال) مثبتة على جانبي الدابة، ولكل نقارة صوت يختلف عن الآخر حدة بمقدار فاصلة رباعية أو خماسية، وقد يكون لأحدهما صوت مميز بسبب إحداث ثقب في قعر النقارة، وكان العازف يضرب على الواحدة منهما نقرة قوية "دُمْ" وعلى الأخرى نقرة ضعيفة "تَكْ".



بعض الآلات الإيقاعية

استعملت النقارات والطبول والكوسات في العصور الإسلامية في البدء خمس مرات في اليوم إيذاناً بوقت الصلاة عند باب الحاكم، ثم صارت تستعمل في المناسبات المختلفة مثل الحروب ومواكب الحج والأعياد والاحتفالات الشعبية، وكانت معروفة في سوريا القديمة في عصور ما قبل الإسلام، ويذكر المؤرخ بلوتارك (46- 120م) Plutarque أن السوريين استخدموا النقارات عوضاً عن النفير في إحدى هجماتهم في حرب الغزاة الرومان الذين كانوا بقيادة الحاكم الروماني كراسّوس (115- 53ق.م) Crassus.

وتوضح كثير من الرسوم التي زينت بعض المخطوطات العربية القديمة كيفية استعمال النقارات في العصر الإسلامي، فقد رسم الفنان العراقي يحيى بن محمود الواسطي (القرن 13م) في إحدى مخطوطات مقامات الحريري، المؤرخة عام 1237م، مجموعة من الفرسان يحملون الأعلام والشعارات، يظهر بينهم شخصان ينفخان في النفير، وشخص آخر (في أعلى الرسم) يقرع بعصوين معقوفتين على نقارتين محمولتين على جانبي صهوة جواد، والنقارة هنا هي على شكل كأس كبيرة ذات فتحة واسعة وقاعدة صغيرة، وتشاهد زخارف مختلفة على شكل خطوط على جسم النقارة وعلى الحافة العليا منها موضع تثبيت الغشاء الجلدي وربطه فوق فوهتها.

انتقلت النقارة إلى أوروبا في زمن الحكم العربي الإسلامي في الأندلس وفي أثناء الحروب الصليبية بأسماء مماثلة فسميت ناكّيروني naccheroni في الإيطالية، وناكير nacaires في الفرنسية، ونيكرز nakers في الإنكليزية، انطلاقاً من الاسم العربي، وظلت التسمية تلازمها حتى منتصف القرن السادس عشر حين أصبحت تيمباني في الإيطالية، وهي الأكثر شيوعاً، وكيتلدرام في الإنكليزية وتيمبال timbales في الفرنسية.

4 - الآلات الموسيقية الكهربائية الإلكترونية:

تصنف هذه الآلات في فئتين أساسيتين: كهربائية وإلكترونية، فالكهربائية هي آلات موسيقية تقليدية تعمل المواد المصوتة فيها كالأوتار أو القصبات أو الألسنة المعدنية وغيرها، بفعل الكهرباء كما في الغيتار الكهربائي، أي أن الكهرباء تكون وسيلة لنقل الاهتزازات الصوتية إلى الآلة من خلال أجهزة تضخيم amplifiers ومكبرات صوت loud speakers، أو أنها واسطة لتسهيل العملية الميكانيكية في الآلة الموسيقية كالأرغن، أما الآلات الإلكترونية فهي التي تستخدم دارات أو صمامات إلكترونية أو ما شابهها لتكون مولدة ومبدلة لمختلف الأصوات فيها، وفي معظم هذه الآلات لوحة ملامس لتسهيل عملية العزف، وفيها كلها مضخم ومكبر للصوت لسماع أصواتها بدقة ووضوح.

ومن الآلات الإلكترونية ما هي أحادية الصوت، كموجات مارتنو ondes Martenot، أي إنها لا تؤدي إلا أصواتاً منفردة، وهي تصلح لأداء الألحان والنغمات الأساسية، ومنها ما هي متعددة الأصوات كأنواع الأورغ الإلكتروني، إذ إنها تستطيع أداء أصوات متعددة في آن واحد (اتفاقات accords, chords).

طُبق استخدام الكهرباء في ميكانيكية الآلات الموسيقية أول مرة عندما اخترع الفرنسي ديلابورد Delaborde عام 1761 آلة هاربسيكورد كهربائية، وبقيت التجارب الميكانيكية الكهربائية تتوالى في القرن التاسع عشر في كل مكان، ومنذ بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية، ابتكرت آلات

موسيقية ذات مولدات رحوية rotary generators وما ماثلها لتحول النبضات الكهربائية إلى أصوات، كما اخترعت آلات متنوعة كانت بداية للآلات الموسيقية الإلكترونية الحديثة مثل الثيرمين theremin (1920)، وموجات مارتنو (1928)، وتراوتونيوم trautonium (1930)، واستخدمها بعض الموسيقيين على نطاق واسع، فقد كتب لها، كثير من المؤلفين الموسيقيين مثل ريتشارد شتراوس R.Strauss، وهندميث Hindemith، وأونيغر Honegger، وفي وقت لاحق استخدم شريط التسجيل المغناطيسي magnatic tape recording في أجهزة موسيقية كثيرة، واخترعت أجهزة "توليف" synthesizer لشتى أنواع الأصوات التأثيرية، وبعض هذه الأجهزة استخدم الحاسوب في إصدار مختلف الذبذبات الصوتية التي تزيد على عشرة آلاف وحدة.

أسهمت الآلات الإلكترونية في اتساع الثروة الموسيقية، ففتحت للموسيقيين آفاقاً جديدة أمكن استغلالها في تركيبات صوتية كثيرة بدءاً من الصوت الأحادي المجرد حتى أعقد الأصوات تركيباً، إضافة إلى الإحداثات الإيقاعية المتنوعة، فأعطت للفن الموسيقي الحديث صفة جديدة إذ سميت "الموسيقى الإلكترونية"، كما أنها ساعدت المؤلف الموسيقي في السيطرة المباشرة على مؤلفته المؤداة، وحققت له إمكانات فنية واسعة فاستغنى عن إسهام المؤدين معتمداً على مكبرات الصوت المنتشرة في قاعة الاستماع.

وقد استخدم المؤلف الموسيقي إدغارد فاريز E.Varese أربعمائة مكبر صوت في مؤلفته قصيدة إلكترونية" electronic poem عام 1958 في أثناء أدائها في معرض بروكسل العالمي.

وللآلات الموسيقية الإلكترونية، وبعض الآلات الكهربائية، خصائص تمتاز بها من الآلات الموسيقية الاعتيادية الأخرى من حيث إنها تستطيع أن تتحكم في شدة الصوت، وطابعه، ومدته الزمنية، فشدة الصوت في الآلات الاعتيادية محدودة نسبياً، في حين تبدأ الآلات الكهربائية والإلكترونية من الضعيف جداً حتى أشد الأصوات قوة، كما أن إصدار الأصوات الصنعية artificial sounds في هذه

الأخيرة إمكانات توسع في مداها الصوتي في حين لا يتجاوز هذا المدى في الآلات الاعتيادية أكثر من أربعة دواوين للواحدة منها على الأغلب، عدا البيانو والأرغن والهارب والقليل غيرها، وأما الطابع الصوتي في الآلات الإلكترونية فواسع التبديل والتغيير، إذ من المستطاع حذف مدروجات صوتية overtones أو إضافتها بحسب الرغبة في الوقت المناسب لتبديل، أو إحداث طابع صوتي جديد في الآلة، فيمكن التنقل، مثلاً، من صوت فلوت لامع حاد إلى صوت كمان عميق، أضف إلى ذلك إمكان التحكم في مدة استمرار الصوت المتواصل دون انقطاع إلى مدة زمنية لا تجاريها فيها الآلات الموسيقية الاعتيادية، وفي الحقيقة، فإن بعض التطورات الموسيقية التي حدثت خلال القرن العشرين، كما في موسيقى الجاز والموسيقى المسماة بـ "العرَضية" aleatory قد أعطت الموسيقيين دوراً حراً ومسؤولية جديدة نحو موسيقاهم وذلك في تقنية التأليف للآلات الموسيقية التقليدية.

إن جميع الآلات الموسيقية الاعتيادية يمكنها أن تصبح آلات كهربائية حينما تصدر أصواتاً عن طريق الكهرباء وذلك عندما يلصق بجسمها مذياع microphone صغير يتصل بمضخم صوت، وقد استخدمت هذه الطريقة في كثير من الآلات الوترية كالعود وأفراد أسرة الكمان، وفي آلات النفخ كالفلوت والساكسوفون، وتقع الآلات الإلكترونية في صنفين رئيسيين هما: الآلات الأحادية الصوت والآلات المتعددة الأصوات.

أ- الآلات الأحادية الصوت، ومنها:

- التيرمين: مخترع هذه الآلة هو ليف تيرمين Lev Thermin الروسي، وذلك عام 1920، يصدر الصوت فيها عن راسمي اهتزاز (مذبذب) oscillators، أحدهما يثبت الترددات frequencies والآخر يبدلها نتيجة سيطرة العازف على الاختلاف الناتج عن هذه الترددات بحسب وضع يده بالقرب من هوائي الآلة.

ومن المؤلفين الموسيقيين الذين ألّفوا لها مارتينو B. Martinu التشيكي في مؤلفته "فانتازيا للرباعي الوتري والأوبوا والبيانو" عام 1945 مستغلاً صوتها الشبيه بعويل الصفارات.

- موجات مارتنو: وتسمى أيضاً الموجات الموسيقية، سميت كذلك نسبة إلى مخترعها الفرنسي مارتنو (1898- 1980) Martenot الذي اخترعها عام 1928 وتشبه، شكلاً، البيانو، وهي كالترمين لا تصلح إلا لعزف الألحان والنغمات المفردة، وقد كتب بيير بوليه P.Boulez الفرنسي رباعية لها.

ب- الآلات المتعددة الأصوات، ومن أهمها:

- أورغ هاموند Hammond organ والبيانو الإلكتروني، والسنثيسايزر synthesizer (المولّفة)، وهي آلة إلكترونية معقّدة تتألف من عدة مولدات صوتية لإصدار أي صوت يمكن تخيله، سواء أكان لآلات موسيقية مختلفة أم لتأثيرات صوتية خاصة كصفير الرياح وصوت الرعد والضوضاء وغيرها، مرت الآلة في عدة تطورات فنية وتقنية منذ منتصف القرن العشرين، وأصبحت تصنع في أنواع وأحجام مختلفة، منها آلة السينْكت synket، وهي تشتمل على ديوانين في ثلاث لوحات ملامس، وآلة موغ moog ولها لوحتا ملامس في خمسة دواوين لكل منهما، وأنواع أخرى متفرقة.

وقد تستخدم هذه الآلة مع الحاسوب، وفي هذه الحال يُدخل المؤلف الموسيقي تعليماته إلى الحاسوب الذي ينقل إلى الآلة معطياته لأداء الأصوات المختارة، ومن الذين استخدموا هذه الآلة المؤلف الموسيقي الأمريكي ميلتون بابيت M.Babbitt في قطعة موسيقية بعنوان "فيلوميه" Philomet عام 1963.

ومع أن بعض الآلات الموسيقية الإلكترونية استهوت الكثير من المؤلفين الموسيقيين فكتبوا لها ألحاناً خاصة، وبمرافقة الأوركسترا أحياناً، فإنها لم تنضم بعد إلى الأوركسترا السمفونية عضواً ثابتاً فيها[1].

الألحان المزوجة: Melodies mixed

مصطلح موسيقي يطلق على لحنين مستقلين أو أكثر يُعزفان في آن واحد، على سبيل المصاحبة، وفن الألحان المزوجة يدعى أيضاً متعدد النغمات، وهناك

(1) المصدر السابق، ص 162، (بتصرف).

نمطان أساسيان من الألحان المزوجة: مقلد، وحر، وفي الألحان المزوجة المقلدة، هناك جزئية من موضوع تُدعى الدافع وتعزف في أجزاء مختلفة متوالية، وغالباً ما تتداخل، أما الألحان المزوجة الحرة فتتألف من لحنين مختلفين، وفي أحد أنواعه، يُعزف اللحنان على نموذج مكرّر في الجزء الجهير، والمؤلف الألماني جوهان سبستيان باخ ألّف ترنيمات في مقدمات الألحان الكورالية بهذا الأسلوب، وقد تطورت الألحان المزوجة في أوروبا نحو عام 850م، وحدثت درجة عالية من استعمال الألحان المزوجة في القرن السادس عشر الميلادي في أعمال وليم بيرد في إنكلترا، وجيوفاني باليسترينا الإيطالي والمؤلف الأوروبي الشمالي جوسكين ديزبريز[1].

الإلقاء: Declamation

الإلقاء هو فن إلقاء القصائد وهو من أقدم الفنون حيث كان الإلقاء وسيلة الإعلام الوحيدة في السابق، ومن المهارات التي يجب توفرها في الملقي:

1- الثقة بالنفس وهو أهم المهارات فبدونها لن يتمكن من الوقوف أمام الجمهور.
2- التفاعل مع النص بالإيماءات والحركات.
3- الاستفادة من الإضاءة.
4- الحركة المقننة في المسرح.
5- احترام الجمهور وذلك بعد القيام بحركات غير لائقة كفرقعة الأصابع والغمز.
6- الشعور بالنص وكأن الملقي هو الكاتب[2].

الأمريكي القديم (الفن): Ancient American art

الفن الأمريكي القديم Ancient Art of America هو الفن الذي أنتجته شعوب القارة الأمريكية قبل وصول كريستوف كولومبس إليها، وقد عرفت أمريكا الوسطى والمكسيك حضارات راقية على يد شعوب المايا Maya والأزتيك

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

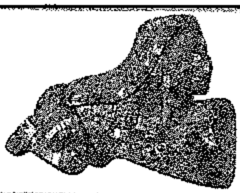
Aztec، كما قامت في البيرو (أمريكا الجنوبية) حضارة مماثلة على يد شعب الإنكا Inca وبلغت هاتان الحضارتان أوجهما في القرنين السابقين لوصول كولومبس إلى أمريكا سنة 1492 واستكشافها، ثم جاء الغزاة الأسبان عام 1519 وقضوا على جميع مظاهر الحضارة القديمة.



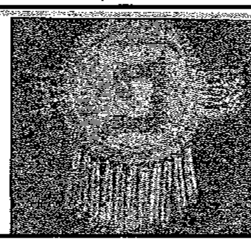
مجموعة تماثيل صغيرة من اليشم والسّربنتين والغرانيت (حضارة الأوليك نحو 800ق.م)



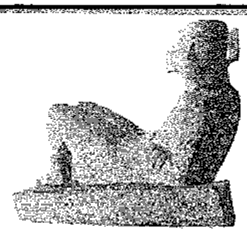
واقية الصدر من اليشم تمثل الإله الوطواط (حضارة الزابوتيك)



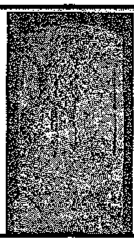
شخصية مغطاة بالموزاييك (حضارة المكستيك)



حلية: مشبك من الذهب والتركوتز (حضارة الميكستيك)



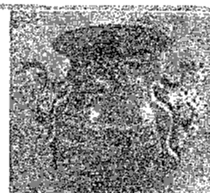
تمثال شاك مول إله المطر (حضارة التولتيك)



نحت بارز من الحجر الكلسي (حضارة المايا)



قناع مرّصع (حضارة تيوتيهواكان)



جرة ذات مقابض في شكل حيوان اليَغور (حضارة الإنكا)



سكين طقوسي من الذهب والفتائل المعدنية (مملكة الشيمو)



إناء من الطين يمثل رأس بشري له فم أرنب (البيرو، موشيكا، القرن4- 5)

استطاع علماء الآثار الكشف عن نماذج واضحة لحقبة خصبة من تاريخ المناطق المذكورة وحضارتها، وبقيت مناطق واسعة منها تنتظر التنقيب الأثري مثل غابات الشياباس Chiapas ووديان الأنديز العليا، وكانت العلاقات بين شعوب هذه المناطق ومنطقة أمريكا الشمالية محدودة مما سبب تنوع الملامح الحضارية فيها مع وجود تشابه في كثير من الأمور، كإيمان تلك الشعوب بالعقائد الأسطورية للمجتمعات الزراعية، والتقويم الموحد لها وممارستها الكتابة الهيروغليفية وانتشار عمارة الأهرام في الأنحاء التي سكنتها.

وقد حاول المؤرخ الفرنسي روبير هاركور R.Harcourt أن يؤكد الأواصر بين جميع مظاهر الحضارة في الأمريكتين قبل كولومبس ومع ذلك فإن "العقيدة الشمسية" والأساطير تختلف في القارة الأولى عنها في الثانية وإن اللغات مختلفة فيما عدا لغة الشياباس التي يشترك فيها سكان الحدود من الطرفين.

حضارات أمريكا الشمالية والوسطى قبل كولومبس وفنونها وتطور ثقافتها:

حظيت أمريكا قبل كولومبس برؤية كونية ألّف فيها الناس والآلهة والطبيعة كلاً لا يتجزأ في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تتأقلم مع التقانة و"العلمنة"، وكان الإنسان الأوروبي تتملكه إرادة السيطرة على الكون بعد أن حسب ذاته مركزاً لهذا الكون، وقد كان فن الشعوب يدور حول مجموعة من الأساطير والطقوس والأفكار تجمع كلها على أن الكون مبني على الإنسان ودأبه على العيش المشترك، لذا فمفهوم الفن ودوره عند تلك الأقوام كان مغايراً لمفهوم الفن الأوروبي المتعلق بالإرث الإغريقي.

1 حضارات أمريكا الوسطى وفنونها:

ما يزال أصل الشعوب التي تبنت الحضارة قبل كولومبس في أمريكا، قليل الوضوح، إذ يعتقد أكثر علماء الآثار أن تلك الحضارة محلية نشأت في أمريكا ذاتها، ويرى بعضهم أن قسماً منها جاء من آسيا عن طريق أمريكا الشمالية، إن سلسلتي جبال سيرا مادري الشرقية والغربية في المكسيك هما امتداد سلسلتي

الجبال الصخرية في أمريكا الشمالية (جبال روكي)، ولقد انفتح السهل المركزي لبلاد المكسيك أمام هجرات مستمرة لقبائل السهوب الشمالية، وتوزعت المستوطنات على مدى التاريخ في مناطق أربع هي: وادي المكسيك وواكساكة ومنطقة الخليج ومنطقة المايا التي تجاوزت حدود المكسيك، ونشأت في هذه المناطق حضارات مختلفة منذ عام 1500 ق.م إلى 1500 ميلادي.

ولا بد من ذكر الحضارة التي ظهرت قبل ذلك في منطقة السهل المركزي والتي تسمى الحضارة الوسطى، فمنذ عام 2000 قبل الميلاد تقريباً ظهرت حضارات زراعية في كوبيلكو زاكاتنكو Copilco Zacatenco استمرت سبعمائة عام، ثم ظهرت حضارة أخرى هي كويكويلكو تيكومان Cuicuilco Ticoman عاشت ثلاثمائة عام، وقد عثر من المرحلة الأولى على أوان فخارية، وعثر من المرحلة الثانية في لافينتا La Venta على تماثيل خزفية تمثل نسوة ذوات كشوح عريضة وأطراف دقيقة ومزخرفة، وهي تشبه تماثيل تعود إلى حضارة الأولميك Olmec التي ازدهرت في منطقة خليج المكسيك.

حضارة الأولميك:

إن أقدم حضارة واضحة المعالم ظهرت في أمريكا كانت حضارة الأولميك التي امتدت على الشواطئ الجنوبية لخليج المكسيك منذ عام 1200 حتى 600ق.م، وظهرت إبانها مدن ما زالت قائمة إلى اليوم مثل لافينتا، ثم استمرت تلك الحضارة واضحة في واكساكة Oaxaka حتى عام 100ق.م.

إن قبائل الأولميك هي الأولى التي مارست طقوساً مأتمية، وينسب إليها وضع أول تقويم وتبنّي النظام العشري في القارة الأمريكية، وهي أول من أوجد نوعاً من الكتابة، وكان المجتمع في مدينة لافينتا منظّماً، إذ انصرف العمّال المهرة فيها إلى إبداع منحوتات ضخمة ترتفع أكثر من مترين ويصل قطر الواحدة منها إلى ستة أمتار ومن أشهرها رأس فينتا الذي يزن عشرين طناً، وتمثال المقاتل، يضاف إلى ذلك أقنعة وتماثيل صغيرة من حجر اليَشْم jade على شكل دمية أو ربة ذات بطن واسع وفم مستدير.

حضارة الزابوتيك Zapotec والميكستيك Mixtec:

ظهرت قبائل الزابوتيك ثم المكستيك في منطقة واكساكة التي تقع في أقصى جنوبي المكسيك، ولقد عثر عام 1932م على آثار مهمة وقبور في منطقة مونت ألبان تنتسب إلى قبائل الزابوتيك والميكستيك، وتعود هذه الآثار إلى حقبة قديمة تمتد من نحو 900ق.م إلى عام 1000 ميلادي وبلغت قمتها في عهد قبائل الزابوتيك (300م- 700م) الذين اشتهروا بالمهارة اليدوية وتركوا آثاراً نحتية مهمة تعود إلى نهاية القرن السادس حين ظهر فن متميز يحدد ملامح شخصية حضارة الزابوتيك متمثلاً بتلك المنشأة الضخمة التي عثر عليها في مونت ألبان، ومن بقاياها أنصاب عليها صور شخصيات وكتابات ورؤوس بارزة كانت تزين الجدران، كما عثر على حلي من قلادات وعقود من اليشم والأحجار الكريمة الأخرى وعلى مئات الجرار لحفظ الموتى مزخرفة برسوم أشخاص وآلهة.

أما الميكستيك (700م- 1000م) فهي قبائل أقامت في منطقة الزابوتيك نفسها وعرفت بصناعة الحلي من الذهب والفضة المرصعة بالأحجار الكريمة، وقد تأثرت بأساليب صناعة الحلي المستوردة من كولومبيا والبيرو وقلدتها بمهارة وقد عثر على شواهدها في مونت ألبان، ومن آثار الميكستيك أيضاً منشآت مزينة بعناصر زخرفية بارزة وهندسية ما تزال باقية إلى اليوم، كما اشتهر الميكستيك أيضاً بمقدرتهم البارعة على التصوير الملوّن.

حضارة التوتوناك Totonac والهواكستيك Huaxtec:

عثر في شمالي فيراكروز وفي مواقع سمبوالان وبابانتيلا على آثار حضارة أخرى تسمى حضارة التوتوناك التي استمرت من عام 400م إلى 1000م تقريباً في شمالي منطقة خليج المكسيك.

وفي شمالي منطقة التوتوناك كانت حضارة الهواكستيك ومركزها في ريو بانوكو Rio Panuco، وهم من سلالة المايا، ومازالت لهجتهم الحالية تؤكد ذلك، مع أن فنهم لا ينتمي إلى فن المايا الكلاسيكي، ومن آثار التوتوناك هرم التاجن

Tajin الذي يتميّز بمنحنياته الغائرة التي يبلغ عددها 365 بعدد أيام السنة على سطوحه الأربعة، وكذلك تماثيل من الحجر القاسي منها تمثال رأس ذي قبعة عالية على شكل قلنسوة وتمثال خزفي لوجه ضاحك بملامح صينية.

أما الهُواكستيك فمن آثارهم تماثيل عثر عليها في تاموان، وهي غالباً مسطحة ولكنها حافلة بالزخرفة الدقيقة، ويختلف خزف الهواكستيك عن أي نوع آخر ظهر في المكسيك القديمة، ومن أمثلته مزهريات ذات مساكب وعرى مزينة باللون الأسود على خلفية بيضاء.

حضارة التولتيك Toltec:

من القبائل التي استقرت في الخليج المكسيكي أيضاً قبيلة التولتيك، وكانت أوكسمال Uxmal من أهم مراكز التولتيك، ثم احتلوا بعد القرن العاشر تيوتيهواكان Teotihuacan وكانت تولا Tula وهي العاصمة من أهم مراكزهم التي تركوا فيها منشآت مهمة وكذلك في يوكان وشيشن إيتزا Shishen Itza، وهي مبان حجرية ذات أفاريز مزينة بمنحوتات على هيئات فهود أو رجال وثعابين وعصافير وثمة عضادات على وجوهها الأربعة نحت بارز لمحاربين، وفي تولا تمثال شهير يسمى شاك مول يمثل الإنسان الإله يرتدي ملابس ملكية وهو مضطجع وعلى بطنه وعاء التقدمة وظهر مثل هذا التمثال عند المايا أيضاً.

حضارة المايا **Maya**:

إن شعب المايا هو من الأولميك وظهر بعد انهيار سان لورنزو وحضارة الأولميك نحو 900ق.م وتوزع رعاياها في الأراضي المنخفضة الخالية في الشرق، واتجهت جماعة منهم شمالاً على طول ساحل الخليج لتصبح شعب هواكستيك، الذين يتحدثون لغة المايا أيضاً.

ثمة حقبة سبقت المايا ظهرت نحو 3000ق.م، ومازالت المعلومات عنها غامضة، كما ظهرت زراعة الذرة وصناعة الفخار في عام 1000ق.م تقريباً، وكانت الأوعية الفخارية التي تنسب إلى أسلوب ماموم هي الأقدم ظهوراً في السهل

المكسيكي، ثم جاء بعد ذلك الفخار الذي ينسب إلى أسلوب شيكانيل ويعود إلى عام 350 ق.م- 300 ميلادي، عاشت المايا في شبه جزيرة يوكاتان (المكسيك) وفي هندوراس وجزء من غواتيمالة وفي شياباس وكاميش وتاباسكو.

وظهرت في منطقة المايا امبراطوريتان، الأولى ابتدأت منذ عام 320 م، وتوضحت مراحل حضارتها من أنصاب حجرية كانت تقام كل عشرين عاماً ويعود أول نصب منها إلى عام 328م، وقد وجد في واكساكتون، وفي تاريخ هذه الامبراطورية تكونت المرحلة القديمة لفن المايا، وكانت كوبان Copan وكيريغوا Quirigua من مراكزها الرئيسية، وقد عثر فيهما على آثار مهمة مصنوعة من الخشب والحجر والجص، وهي زخارف على أنصاب أو سواكف (والساكف أعلى الباب الذي يقابل العتبة)، أو هي جدارية أو على أدراج معابد وتعد كلها روائع فنية، وكانت بالانك وبيدراس ونغراس من مراكز تلك المرحلة أيضاً، على أن المنشآت الموجودة في كوبان وكيريغوا تعد مجموعات معمارية فريدة، وهي أنصاب ذات أبعاد ضخمة تمثل قادة وكهنة بلباس أثرياء مع مذابح بأشكال حيوانية رمزية غريبة، وفي بالينك مازال يقوم هرم الكتابات وهو الوحيد المخصص للدفن، وفيه ضريح رائع كان يقع خارج الهرم، وثمة حجر عليه نحت بارز يمثل كهنة يقدمون الأضاحي لإله الذرة وهي النبات المقدس عند المايا، وكان هذا الضريح الضخم لشخصية مهمة في بالينك، ويبدو ذلك من الزينة الذهبية والأحجار الكريمة التي كانت تغطي جسده.

وثمة معبد آخر عثر عليه في كامبيش استعمل في بنائه الحجر المنحوت والفسيفساء، وفي واجهة المعبد تمثال كبير يمثل إله المطر شوك مول، ترتفع عيناه وأنفه عالياً، أما فمه فهو باب المعبد، ولقد أقيمت نسخة كاملة من هذا المعبد في متحف مكسيكو، وفي غرف معبد بونامباك عثر على أجمل الرسوم الجدارية التي تمثل مشهداً دينياً أو مشهداً دنيوياً، وفي غرفة جنوبية من المعبد صور قادة وسدنة ومحاربين وشخصيات مقنعة وموسيقيين ومؤمنين يقدمون الأضاحي، وفي غرفة أخرى صور تمثل معركة وانتصاراً ومحاكمة الأسرى، وقد تم كل ذلك بأسلوب

واقعي وبألوان حسية ضمن شريط يزين أطراف الأبواب على ارتفاع خمسة أمتار تعلوه صيغ تشبه الأشكال التجريدية الصينية وفي أسفله كتابة رمزية، ولقد تمتع المايا كما يؤكد كولومبيه P.Colombier بمقدرة خارقة على تغيير الأشكال.

ظهرت الامبراطورية الثانية في بداية القرن التاسع الميلادي وكانت تولا هي حاضرتها ومن مدنها الكبرى شيشن إيتل ومايابان وأوكسمال Uxmal، وقد تركت هذه المرحلة آثاراً معمارية غنية بالزخارف الهندسية والموضوعات الرمزية التي تشاهد في قصور زائيل ولابانا وكابان وأوكسمال.

بدأت حضارة المايا تتدهور في هذه الحقبة، فقد أُهملت المواقع السابقة التي ازدهرت في عهد الامبراطورية الأولى في الجنوب وهاجرت موجات من شعوب المايا التي كانت تقطن شيشن إيتل لتستقر في شبه جزيرة يوكاتان، وفي نهاية القرن العاشر وصلت إلى يوكاتان قبائل التولتيك المحاربة آتية من تولا واتخذت عاصمة لها مدينة شيشن إيتل التي ازدهرت في عهدهم ازدهاراً كبيراً، ومع محافظة التولتيك على أبنية المايا فإنهم أضافوا إليها بصماتهم الخاصة، ومازالت بقايا شعوب المايا تعيش حتى اليوم، ويبلغ عدد المتكلمين بلغة المايا مليوني نسمة.

حضارات أخرى في أمريكا الوسطى:

إن من أهم الآثار الفنية المكسيكية القديمة المنشآت الضخمة التي مازالت قائمة في الحاضرة الدينية المهمة تيوتيهواكان، التي تبعد 35 ميلاً شمال العاصمة مكسيكو، وتتألف آثارها من أهرام مدرجة (أهرام الشمس التي ترتفع ستين متراً ويبلغ حجمها مليوناً وثلاثمائة ألف مترٍ مكعب) ومن معابد الحرّاس، ومن القصور التي تعود إلى الحقبة ما بين عامي 300- 600م، وهي تقدم فناً جزلاً قوياً تزينه تماثيل ضخمة تمثل ربة الماء (ارتفاعها 3.14م) أو تمثل رأس إله المطر ورأس الإله الثعبان ذي الريش، وقد عثر على أقنعة جنائزية ذات أسلوب واقعي من الحجر القاسي تغطيها أحياناً أحجار فسيفسائية ملّونة.

كانت شواطئ المحيط الهادئ موطناً لحضارات قديمة، إذ كشف الأثريون ما يبيّن أن هذه المنطقة كانت ممراً لتبادل التأثيرات المختلفة بين المكسيك

وأمريكا الوسطى والجنوبية، وكانت جزر الأنتيل هي الأرض الأولى التي وطئتها أقدام مكتشف أمريكا كريستوف كولومبس، وكانت في ذلك الوقت موطن شعبين جاءا من أمريكا الجنوبية وهما الأراوك والكاريب اللذان أقاما أولاً في جزر الأنتيل وأنشآ حضارة متأثرة بحضارة المكسيك، وكانت العلاقات التجارية مع يوكاتان سبب هذا التأثير، ومع ذلك فإن الآثار المتبقية لا توضح معالم أبنية حجرية يمكن الاعتماد عليها في تعرّف طابع فن العمارة في ذلك الوقت.

انتشرت حضارة مماثلة في هندوراس ونيكاراغوا وكوستاريكا وبنما، أما في هندوراس فقد عثر في أولوا Ulua على أوان مرمرية ذات زخارف نحتية تمثل حيوانات كما عثر في لاس فلوريس Las Flores على أوان فخارية تحمل أسلوب فن المايا، وأما المنحوتات التي عثر عليها في كوبان وأوكوبيك فليس من أثر لفن المايا فيها.

وفي نيكاراغوا عثر حول البحيرة على قطع أثرية مهمة تنسب إلى جزر كوروتيغاس وفي هذه الجزر وعلى الشواطئ المطلة على المحيط الهادئ عثر على تماثيل حجرية على شكل أعمدة بارتفاع يراوح بين 1.20 و 3.60م.

امتازت كوستاريكا بالخزف الملوّن الذي يُعد أكمل إنتاج من نوعه في أمريكا الوسطى، ومن أمثلته مزهريات مزينة برسوم خطية تمثل أفاعي وتماسيح وفهوداً رمزية، وثمة أجران حجرية لها أشكال حيوانية ووجوه ذهبية تمثل محاربين وتماسيح وطيوراً وفق الطراز الكولومبي.

وفي إقليم غيتار عثر على تماثيل بشرية وحيوانية صغيرة من الحجر البركاني المحبب أطلق عليها اسم "ميتانيس".

ثمة مراكز أثرية في بنما مثل شيركي عثر فيها على أوان بزخارف ملونة، وعلى تماثيل حجرية منها تمثال يسمى "فينوس بنما" بارتفاع 80 سنتيمتراً وعلى أجران على شكل فهود بأسلوب مشابه لأسلوب كوستاريكا، وحول خليج بنما ازدهرت حضارة كوكله Cocle واستمرت قرنين قبل الاحتلال الأسباني، ومن أهم مراكزها سيتيوكونتي Sitioconte، وفيها عثر على قبور كبار الشخصيات كما

عثر على خزفيات وطيور ومرايا وتماثيل صغيرة من الأحجار الثمينة، وعلى حلي من العاج المغطى بأوراق الذهب، وقد بلغ الخزف كماله في القرن الخامس عشر وأخذ طابعاً نمطياً في زخرفته المستوحاة من الأساطير، ثم أصبحت زخارفه في القرن السادس عشر أكثر تعقيداً.

2 حضارات أمريكا الجنوبية وفنونها:

في كولومبيا والإكوادور:

تركزت الحضارة القديمة في كولومبيا بين نهري المجدلينا والكوكا، وكان الهنود الحمر في الإكوادور قد جاؤوا من السهول العليا واستقروا في هذه المناطق مشكلين حضارة زراعية، ولكن المناطق الاستوائية كانت أسعد حظاً إذ انفتحت عليها تأثيرات شمالية متقدمة.

إن حضارة الهنود في الإكوادور وكولومبيا التي توضحت في تايروناس Taironas وفي سان أوغستين San Augustin تركت آثاراً صغيرة من أعمال ذهبية تمثل أقنعة وتمائم انتشرت صناعتها في جميع أنحاء المنطقة وامتدت إلى المكسيك والبيرو، ولم تكشف حتى اليوم آثار معمارية منها، إلا أن ثمة بيوتاً قد أنشئت على مهاد من الأرض في سييرانيفادا وسانتامارتا وكولومبيا، وثمة قطع خزفية وحلي وأجران وأوان مزخرفة بصيغ حيوانية تشابه تلك التي عثر عليها في بنما، وفي كيمبايا عثر على خزف مزخرف ذي تقانات مختلفة بألوان ثلاثة محفوراً ومفرغاً، أما الحلي فقد عثر منها في أمريكا على أجمل الموضوعات وأغلاها وهي تيجان وألواح نافرة بطريقة الضغط أو الطّرْق، وقوارير وتماثيل واقعية الأسلوب تحاكي بأسلوبها خصائص الحلّي في كوكله (بنما)، وفي سان أوغستين تتجلى حضارة حجرية في عمارة بدائية، فثمة معابد أنشئت من جلاميد الصخر تشكل ما يشبه أحجار "الدولمن" Dolmen المعروف في أوروبا في العصور الحجرية الحديثة، كما عثر على صخور منحوتة ومجموعات من التماثيل أو الأنصاب التي تمثل الإله في صورة بشر- حيوان.

أما في الإكوادور فإن شواطئ المحيط الهادئ تحوي عدداً من المواقع مثل إسميرالداس Esmeraldas التي عثر فيها على قطع جميلة من الخزف المحفور والمنقوش وعلى عدد لا يحصى من التماثيل الصغيرة الخزفية التي تمثل نسوة عاريات وعلى حلي من الذهب والنحاس المذهب أو من الذهب الأبيض المطرق، وفي مانابي Manabi عثر على تماثيل حجرية وعلى بلاطات ذات زخارف بارزة وتماثيل لرجال ومقاعد تتربع عليها شخصيات مختلفة.

إن المراكز الرئيسية للحضارة الهندية في الإكوادور هي كاراشي Carashi في الشمال، حيث عثر على جرار متطاولة العُرى وأقداح عميقة ذات قواعد دائرية وزخارف ملونة بصيغ هندسية وحيوانية، وفي إمبابورا Imbabura عثر على حضارات ست مراحل متعاقبة عن طريق المكتشفات المتنوعة المتمثلة بالحلي الذهبية والنحاسية وباللوحات التصويرية والتيجان والفؤوس والصولجانات.

حضارة الإنكا وتطور الثقافة في البيرو وبوليفية:

استطاع الهنود الحمر الذين انتشروا على مرتفعات شاطئ المحيط الهادئ أن يحققوا في البيرو وبوليفية بعض المظاهر الحضارية التي تمثلت واضحة في مواقع أثرية امتدت في منطقة الأنديز المركزية، ثم سكنت هذه المناطق الساحلية قبائل الإنكا منذ عام 1200 ميلادي وجعلت عاصمتها كوزكو Cuzco واستمرت حتى الاحتلال الأسباني وشكلت امبراطورية واسعة وصلت إلى كولومبيا والتشيلي وجعلت البلاد كلها تحت سيطرتها وعرفت الحضارة بهم، واستطاعت المكتشفات الأثرية أن توضح آثار الحضارات القديمة قبل الإنكا التي ضاعت مع الزمن في الجبال وعلى الساحل، واستطاع العلماء أن يحددوا تاريخ تلك الحضارات التي امتدت آلاف السنين حيث ابتدأت الزراعة وابتدأ استعمال الطين المشوي، وكان ذلك في الألف الثاني قبل الميلاد.

وعندما احتل الأسبان البيرو عام 1532 كان الإنكا في تلك المناطق منذ أربعة قرون فقط وكان آخر حكامهم أتاهوالبا Atahualpa الذي أعدمه الأسبان

سنة 1533، ولم يستطع علماء الاجتماع أو المؤرخون أن يتعرفوا أصول ذلك الشعب الذي استطاع أن يوحد البلاد وأن يقيم فيها دولة وحضارة، ولكن آثار أجدادهم في بحيرة تيتي كاكا تؤكد عراقتهم، لقد كانت العاصمة كوزكو على مفترق طرق تؤدي إلى جميع المناطق مما سهّل إدارتها، ويبدو أن ملكية الأرض لم تكن مستقرة، فلكل إنسان الحق في أن يستتبت الأرض إذا استطاع وينتقل الحق في ذلك إلى الأقدر على الزراعة من دون تثبيت لحقوق الملكية.

ويعتقد الإنكا أنهم أبناء الشمس وأن الإله الشمس معهم في حروبهم ولقد استطاعوا ابتكار نوع من الكتابة تسمى "كيبوس"، ومع ذلك فإن الإنكا لم يستطيعوا أن يجاروا المايا أو الأزتيك في حضارتهم، فيما يلي بعض أوابد الفن في منطقة الأنديز المركزية (البيرو وبوليفيا اليوم) وهي من مرحلة ما قبل الإنكا، أي قبل عام 1200م، وتليها أوابد فن الإنكا بعد ذلك التاريخ.

توجد في المنطقة الآنفة الذكر آثار تعود إلى الألف الأول قبل الميلاد (1000- 200ق.م) فلقد عثر في موقع شافان Chavin على معبد مبني من بلاطات مربعة وعلى منحوتات تكشف عن أروع الآثار الفنية الحجرية المكتشفة في أمريكا الجنوبية، ومن أشهرها أعمدة موشورية تسمى "لانزون" ونصب من ريموندي ارتفاعه متران، ومسلة من "تيليلو" ارتفاعها متران ونصف، كما عثر على سواكف مزينة برسوم بارزة ورؤوس أشخاص وتماثيل حيوانات تزين الجدران بأسلوب معبّر عن الحجم والحركة، والموضوعات الأساسية هي أشكال قطط وأفاعٍ وطيور مشتركة مع أشكال بشرية أو نباتية.

وفي لاكوبا عثر على مجموعة من التماثيل تشبه منحوتات سان أوغستين، وفي الساحل الشمالي عثر على معبد في سيشن، وعلى تسعين نصباً من الغرانيت، وعلى مشاهد حربية وأضاحٍ بشرية، وفي معبد موكسيك على تماثيل كبيرة من الطين المجفف، كما عثر في مناطق أخرى على أوانٍ خزفية ملونة وعلى حلي مزينة برسوم بارزة وعلى أوعية حجرية منحوتة.

وتأتي بعد ذلك مرحلة ثانية أكثر تطوراً تمتد من عام 200ق‌م إلى 400م، تتقدم فيها الزراعة المروية، وتظهر مبتكرات تقانية في العمارة وفي النسيج والخزف، تشهد عليها آثار كُشفت في "سالينا" و"شاناباتا" و"شيريبا"، وتتجلى المرحلة الثالثة بين عامي 400- 1000م، في الساحل الشمالي في موقع "موشيكا" ومن الآثار أوعية فخارية جنائزية كثيرة بأسلوب جديد يقوم على الصب بقوالب والتلوين والزخرفة، وموضوعها وجوه آدمية برداء تقليدي، وثمة مشاهد قنص أو حرب وموضوعات تمثّل أضاحي وطقوساً جنسية، تساعد على معرفة الحياة الشعبية، ومن أشهر المنشآت النموذجية في موقع "موش" هرم الشمس الكبير المبني من اللبن، أي ألواح الطين المجفف بالشمس، وفي مدافن "باراكاس" و"نازيا" عثر على روائع من النسيج والأواني الخزفية الملونة بأشكال رمزية تمثل طيوراً وأسماكاً ونباتات وراقصات مقنعات وغيلاناً بحرية.

وفي بلاد الأنديز عثر على خزفيات من الطين الأبيض وأقداح وملاعق مزخرفة بالألوان وعلى أحجار منحوتة وسواكف وبلاطات وتماثيل محاربين وقطط، وتعد "بوكارا" مركزاً مهماً للنحت على الحجر على شكل مسلات مزينة برسوم رمزية.

وثمة مرحلة تاريخية رابعة امتدت ما بين عام 1000 و 1300م، وبلغت أوجها في جنوبي البيرو في منطقة "ودنازاكا"، وفي الشمال في منطقة "كاجا ماركا"، وشملت حضارة تياهوانكو Tiahuanco التي أثرت في شرقي بوليفيا وشمالي الأرجنتين والتشيلي، وتعد تياهوانكو المركز الأساسي لهذه الحضارة، وفيها أربع مجموعات من المنشآت التي بنيت من جلاميد الحجر البازلتي والحجر الحواري، أفاريزها مزينة بصور حيوانية نافرة، ومن أبرز تلك الآثار الباب الضخم المؤلف من قطعة حجرية واحدة ويسمى باب الشمس، وفي جميع المنشآت ترى تماثيل تعبّر عن موضوعات حيوانية مقدسة، كما توجد منسوجات وفخاريات ملونة بألوان لمّاعة وأشياء معدنية مذهبة أو مفضضة أو مصنوعة من النحاس أو من المعادن الثمينة ذاتها.

استمر فن البيرو وبوليفيا مرحلة خامسة، امتدت من عام 1300م حتى 1440م في مملكة شيمو Chimu على الساحل الشمالي، حيث تشاهد مراكز مدنية مثل "شان شان" و"باشاكاماك" وغيرها، وهي مدن حسنة التنظيم العمراني، تبدو فيها الأهرامات والساحات والجدران مزخرفة برسوم بارزة وارتفع فيها مستوى الخزف الذي أصبح صناعياً، ولكن المنسوجات والحلي وصناعة الريش تظل ذات طابع فني إبداعي.

وفي قبور "باتان" عثر على كمية ضخمة من القطع المصنوعة من خليط الذهب والفضة، وعلى أقداح وسكاكين طقوسية وتيجان وقمصان مصنوعة من أوراق الذهب المزخرفة بطريقة الضغط.

على أن المرحلة الأخيرة والأكثر رقيّاً من فن البيرو وبوليفيا هي تلك التي استطاعت فيها قبائل الإنكا أن توحد المنطقة تحت سلطانها وأن تفرض عليها نظاماً سياسياً واقتصادياً ودينياً، وحول العاصمة كوزكو مواقع عثر فيها على بعض الآثار التي تدل على فن هزيل نسبياً، كما في أسوار "ساكساهوامان"، ويبدو أن الإنكا لم يهتموا بالنحت فثمة أجران وأوانٍ شعائرية وعدد قليل من التماثيل لا يشبع نهم من يرغب في معرفة فنون الإنكا في هذه المرحلة، وقد انعكس ذلك في جميع المناطق، فالخزف الخاص بالاستعمال العادي مثلاً لا تزينه إلا صيغ بسيطة هندسية، ولكن العاصمة اشتهرت بصناعة نوع من الخزف يسمى "أريبالوس"، وتشاهد مثل هذه الآثار وغيرها مما يعود إلى المراحل السابقة في متحف ليما الوطني ومتحف "لاركوهيريا" ومتحف "هواراز"[1].

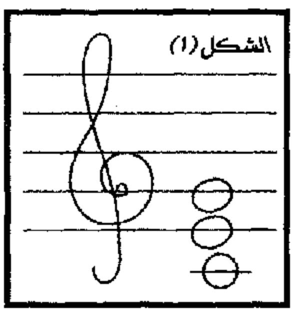
الانسجام : Harmony

الانسجام harmony في الموسيقى هو فن وعلم تشكل الأصوات الموسيقية وترابطها بعضها مع بعض في أشكال عمودية تدعى "اتفاقات" chords وهو عنصر أساس في الموسيقى الغربية، والانسجام في معناه العام، المظهر "العمودي" لتركيب

(1) عفيف بهنسي، إلياس الزيات، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 603، (بتصرف).

الأصوات وهو على النقيض من الطباق counterpoint الذي ينظم مجموعة من الخطوط اللحنية فيما بينها أفقياً من دون اعتبار الاتفاقات التي تنتج عنها، ومع أن الموسيقى في الواقع ليست عمودية أو أفقية الشكل السمعي، إلا أن ترابط الأصوات فيما بينها يكون أفقياً وعمودياً في آن معاً، ويشكل مظهراً منسجماً سواء أدى إلى توافق النغم أو تنافره وهو ما يؤلف في مجموعه تعدد الأصوات (البوليفونية) polyphony، وأما الاتفاق فهو مجموعة أصوات (ثلاثة أو أكثر) تؤدى معاً ويتوضع بعضها فوق بعض وتفصل بينها أبعاد intervals معينة، (البعد هو المسافة الصوتية بين صوتين أو علامتين أو درجتين موسيقيتين)، والبعد المهم الذي يبنى عليه الاتفاق هو البعد الثلاثي، إذ يتركب الاتفاق الأساسي (الائتلاف الثلاثي triad) من بعدين ثلاثيين موضوعين أحدهما فوق الآخر (الشكل 1)، ولما كانت الموسيقى تتألف من ثلاثة عناصر رئيسة هي اللحن والإيقاع والانسجام، فإن الانسجام هو أقل العنصرين الآخرين بساطة وعفوية وأكثرهما صنعة.

وقد استخدم مصطلح الانسجام، عموماً، في كثير من العلوم والفنون للدلالة على التآلف والتوافق والتناسق بين عناصر العلم أو الفن الواحد، كما استخدمت كلمة "هارموني"، للدلالة على تآلف مجموعة آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وقد تضم إليها - في بعض الأحيان- آلات التشيلّو أو الكونترباص الوترية.


الشكل(1)

كان إحساس الإنسان باللحن والإيقاع طبيعياً وعفوياً، أما الانسجام فقد أدركه الإنسان فكرياً وبتسلسل زمني، حتى إنه لم يكن معروفاً في الغرب قبل القرن التاسع الميلادي تقريباً، وكانت الألحان كلها في ذلك الحين مفردة وقد غيّر

الموسيقيون الذين بدؤوا ممارسة تجارب الانسجام الأولية وتأثيراتها فعلياً، مصير الموسيقى بأكمله فأصبح الانسجام- نتيجة تطوره- علماً له شأنه ويعد في أهم أحداث التاريخ الموسيقي، وكانت الأشكال الأولى للانسجام الموسيقي بدائية، ويعرف أقدمها باسم "الأورغانوم" organum وهو يتمثل بإضافة بعد ثلاثي أو سداسي أعلى أو أسفل اللحن الأصلي (الميلوديا melody) بعد أن كان بعداً رباعياً أو خماسياً أصلاً، وقد حدّد الموسيقي الإيطالي زرلينو G.Zarlino في القرن السادس عشر، تشكيلات الاتفاقات وترابطها وتسلسلها بعضها مع بعض، بوضع أسس لها في بعض كتبه حول هذا الموضوع، وأخذ الانسجام يتطور مع استعمال "الصوت المنخفض المستمر" basso continuo.

أما النظرة الحديثة للانسجام فترجع إلى بدايات القرن الثامن عشر حين أعلنها الفرنسي رامو J.Ph.Rameau في كتابه "دراسة الانسجام المعاد إلى أصوله الطبيعية" Treaty of harmony with its natural principles وفيه أن كتلة الانسجام هي الاتفاق الذي ينظر إليه حسب وضعه في السلم الموسيقي وعلاقته بالدرجة الصوتية الأولى فيه، والاتفاق التام، في نظر رامو، هو من عطاء الطبيعة لأنه نتيجة طبيعية لتقسيمات الوتر، وإن جميع الاتفاقات التي تدعى بالانسجام التقليدي "الكلاسيكي" الذي سيطر على الموسيقى منذ مطلع القرن السابع عشر حتى بداية القرن العشرين، كانت عملية الانسجام فيها تتركز على الائتلافات الثلاثية في أوضاعها الرئيسة معتمدة العلامة السفلى (الدرجة الأخفض صوتاً) للاتفاق أساساً له، وأما الاتفاقات الأخرى فما هي إلا انقلابات لتلك الائتلافات في أوضاعها الأساسية، ومن أهم مظاهر الانسجام، الانتقال المقامي modulation وهو الانتقال الطبيعي من سُلّم أو مقام إلى آخر في سياق القطعة الموسيقية الواحدة.

وفي نهاية القرن التاسع عشر، تحرّر بعض المؤلفين الموسيقيين من قواعد الانسجام التقليدي فبدؤوا يستخدمون التنافر الصوتي dissonance، وأصبح المفهوم القديم للمقامية tonality مهملاً، ثم جاءت نظريات جديدة باللامقامية atonality، وتعدّد المقامات polytonality، والموسيقى الاثنى عشرية twelvetone system or

technique أو الدوديكافونية dodecaphonic وغيرها، وقلبت مفاهيم الانسجام التقليدي المرتكزة على القواعد المنطقية لمركز السلم أو أساسه، ونتيجة لذلك فإن معظم الأعمال الموسيقية منذ بداية القرن العشرين، لا يخضع تحليلها، أو الحكم عليها، لحدود أو منطلقات نظريات الانسجام التي سيطرت على الموسيقى في عصور الباروك baroque والاتباعية classicism والإبداعية romantism[1].

الأنشودة الروحية الأمريكية : American spiritual song

نوع من الأغاني كان سكان جنوب الولايات المتحدة من السود سبب شهرتها، والأناشيد الروحية أغان عاطفية ولها إيقاع قوي وتؤثر بصفة خاصة عندما تغنيها جماعة، ويغني قائد المجموعة أحياناً بيتاً أو بيتين، ثم تدخل الجوقة بمقطع يتكرر، وغالباً ما يؤكد منشدو الأناشيد الروحية الإيقاع بالتصفيق بأيديهم.

يقال أحياناً بأن الألحان المستخدمة في الأناشيد الروحية نشأت في أفريقيا، إلا أن هناك الكثير من الأناشيد الروحية لا علاقة لها بالأغاني الأفريقية، مثل هذه الأناشيد تعبر عن علاقة مباشرة للوعظ الإنجيلي بين البيض في ولايات الجنوب والتي بدأت في اجتماع معسكر كنتاكي في عام 1800م، هذه الأناشيد المعاد إحياؤها شجعت كذلك الأناشيد الروحية للسكان البيض، أدى حب السكان السود للأنشودة لبث مشاعرهم في غنائهم في المصنع والعمل.

أقام السود معظم أناشيدهم الروحية حول شخصيات وحكايات من الإنجيل وطريقة سرد هذه الحكايات في الأناشيد الروحية للسود تظهر شعورهم العميق وخيالهم المبدع وإيمانهم البسيط، كانت أناشيدهم مؤثرة ومخلصة، من الأناشيد الروحية المعروفة النهر العميق وتأرجحي بهدوء أيتها العربة اللطيفة، لم تعرف الأناشيد الروحية خارج الولايات المتحدة إلى أن تحرر السود من العبودية.

في 1867م قام وليم فرانسيس ألين، ولوسي ماكيم جاريسون، وتشارلز بيكارد وير بنشر مجموعة من أغاني السود سميت أغاني العبيد في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي عام 1871م دخلت الأناشيد الروحية أجزاء أخرى من الولايات

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 885، (بتصرف).

المتحدة بوساطة مجموعة من السود أطلقت على نفسها جوبيلي سنجرز لجامعة فيسك بولاية تنيسي، تجولوا في جميع أنحاء الولايات المتحدة وإنكلترا وألمانيا، وقدموا حفلات موسيقية لجمع أموال لكليتهم، قامت كليات أخرى للسود بتقليدهم، وأصبحت فرقة الرباعي الأسود من معهد هامبتون (الآن جامعة هامبتون) بولاية فرجينيا ومعهد تاسكيجي (الآن جامعة تاسكيجي) بولاية ألاباما من أشهر الفرق للأناشيد الروحية في الولايات المتحدة.

تعتبر الأناشيد الروحية الآن من أفضل أنواع الغناء في الموسيقى الأمريكية، ومن بين كتاب الأناشيد الروحية الكبار المؤلفون الموسيقيون هاري ثاكر بيرلي، ووليم دوسون، وهل جونسون، كما ساعد مطربون سود من أمثال ماريان أندرسون، ورولاند هي، ووليم وورفيلد، على إضفاء الشعبية على الأناشيد الروحية[1].

الإنطباعية (في الفن): (Impressionism (Art

الانطباعية في الفنون التشكيلية Impressionism in Fine Arts حركة فنية نشأت وازدهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الفنانين الثوريين الذين ضاقوا ذرعاً بالقواعد التقليدية والموضوعات الأسطورية والتاريخية وتحكم العقل بتنظيم العالم المرئي لدى تصويره، وكان من أبرز خصائص الانطباعيين انطلاقهم إلى أحضان الطبيعة ليصوروا شواطئ البحار، وضفاف الأنهار، والخمائل والأشجار، ومعالم الحياة في المدن العصرية، ومقاهي الرصيف، وحلبات سباق الخيل، ومسارح التمثيل، ومسارح الباليه.

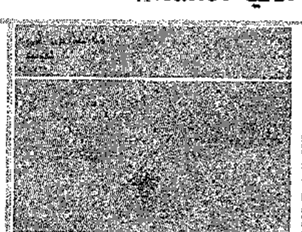
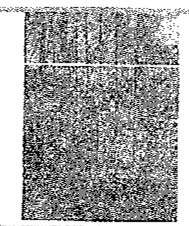
وتنطلق فلسفتهم من أن مهمة الفنان هي التعبير عن رحلة الإدراك في عالم حركة الصور، وقد أكملتها الإحساسات والتأثيرات الانفعالية التي ينطوي عليها مصطلح الانطباع، وتسجيل الانطباعات العابرة التي تخلّفها في نفسه المغايرة بين الضوء والظل في مشهد ما في ساعة من ساعات النهار، أو في حالة من حالات الجو الصافية أو العاصفة.

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

الانطباعية في فرنسا:

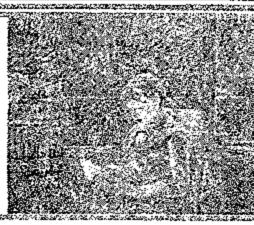
نشأت الانطباعية في الفنون التشكيلية في فرنسا وازدهرت فيها، وكان هذا الاتجاه الفني الجديد ثورة عدها فيما بعد جان كاسو Jean Cassou أحد الأحداث المهمة التي قادت الإنسان إلى وعي طبيعته الزمنية وتحديد مكانه في الزمان وتلمّس هذا الواقع، وبالفعل فإن النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد تحولات مهمة في مختلف المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية، فقد كانت الحياة في باريس، في تلك الحقبة، قد تفتحت عن موجة من الشباب الثائر على القيم الثابتة المستقرة في مجالات الواقع الفرنسي، وكانت نزعة التحرر والانطلاق تجيش في نفوس هؤلاء الشباب فتنطلق مدويّة في المقاهي المنتشرة على الضفة اليسرى من نهر السين حيث يجتمع الناشئون من الأدباء والفنانين والشعراء في جدال متنوع المناحي ولّد الكثير من الاتجاهات الأدبية والفنية كالرمزية والانطباعية وغيرهما.

واشتدت الروح الثورية لدى الفنانين الشباب عندما رفضت لجنة التحكيم للمعرض السنوي لعام 1863 عرض لوحاتهم التي بلغت أربعة آلاف لوحة، لكنهم تمكنوا من استصدار مرسوم من نابليون الثالث يقضي بإقامة معرض آخر لهم في المبنى نفسه الذي يقام فيه المعرض الرسمي، وقد أطلق الناس على معرض الشباب هذا اسم "صالون المرفوضين"، وتوجهت الصحافة بالتهكم والنقد اللاذع للأعمال الفنية المعروضة علماً أن منها ما يُعدّ اليوم روائع فنية، مثل لوحة "الفتاة الصغيرة" من أعمال وسلر Whistler و"الغداء على العشب" Lunch on the Grass من أعمال مانيه Manet.

		
لوحة "انطباع شروق الشمس" لمونيه (1872)	لوحة "إمرأة في المقهى" لإدغاردوغا (1877)	لوحة "مرتفع الثيران في بوانتواز" لبيسارو (1877)



لوحة "غداء المجذفون" لرانوار (1881)



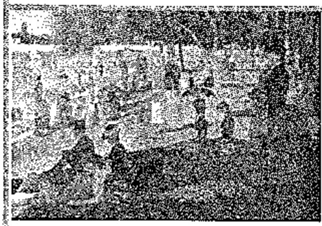
لوحة "القراءة" لموريسو (1888)



تمثال "المفكر" لرودن (1879-1889)



تمثال "الراقصة الصغيرة إبنة الأربعة عشر ربيعاً" لإدغار دوغا(1878- 1880)



لوحة "يوم أحد في الجات الكبير" لسورا (1884- 1886)

واستمر الفنانون الثائرون في لقاءاتهم وقد توثقت الروابط فيما بينهم بتواتر اجتماعاتهم في مراكز التصوير، وتوجوا وحدتهم عندما أقاموا معرض المستقلين عام 1874 في مرسم المصور الضوئي نادار (1820- 1910) Nadar وأشهر من اشترك في هذا المعرض كلود مونيه، وكميل بيسارّو Camille Pissarro، وأوغست رنوار Auguste Renoir، وألفريد سيسلي Alfred Sisley وبول سيزان Paul Cezanne، وإدغار دوغا Edgar Degas، وأرمان غيومان Arman Guillaumin والفنانة بيرت موريسو Berthe Morisot، ولم يستقبل جمهور باريس هذا المعرض بالترحاب: فقد هاجم الصحفيون والنقاد الأعمال الفنية المعروضة، وأطلق الصحفي والناقد الفني لوروا Leroy على العارضين اسم الانطباعيين مستعيراً ذلك من لوحة مونيه "انطباع: شروق الشمس" وذلك في مقالة تتضح بالسخرية اللاذعة.

وفي عام 1876 أقامت جماعة الفنانين معرضها الثاني الذي لم يشترك فيه سيزان لما أصابه من تجريحٍ مقذع، ولقي هذا المعرض بعض المدافعين عنه إلى جانب

التهجم الذي حمل طابعاً سياسياً، ثم أقيم المعرض الثالث عام 1877 في فندق دروّو Drouot فقامت مظاهرات لم تخمد إلا بتدخل الشرطة.

هكذا شهدت الانطباعية في بداياتها لحظات صعبة جداً في مواجهتها الذوق المحافظ الغالب آنذاك، وانعكست آثار ذلك على الشقاء الذي عاناه معظم هؤلاء المبدعين الشباب، ولاسيما مونيه وبيسارو وسيسلي، وقد عانى هذا الأخير كثيراً من سوء الحظ، في حياته القصيرة، ولم يشهد الانتصارات التي حققتها الانطباعية ولم ينل قسطه من خيراتها.

وفي المعرض الرابع الذي أقيم عام 1879 كان الإقبال شديداً على أعمال هذه الجماعة، وقد لقي رنوار نجاحاً كبيراً في حين أخفق زميله سيزان، ثم تتابعت المعارض حتى المعرض الثامن والأخير عام 1886 الذي غاب عنه بعضهم مثل رنوار ومونيه وسيسلي واشترك فيه فنانون آخرون مثل سينياك Paul Signac (أحد الانطباعيين الجدد) وسورا Seurat الذي ابتكر التنقيطية Pointillism أو التقسيمية Divisionism.

ومضى ما ينوف على نصف قرن من ظهور الانطباعية، قبل أن تقوم الحكومة في باريس عام 1937 بإدخال أعمال الانطباعيين إلى متحف اللوفر Louvre، وقد اتبعت الحركة الانطباعية طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية، إذ كان همها الرئيس تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين مادياً وآنياً، وكانت غير مكترثة بالنظم المتعارف عليها حتى ذلك الوقت، وهي لا ترى في الطبيعة سوى تبدلاتها بحسب الضوء والمناخ والفصل والساعة، ومن الممكن تلخيص مبادئ الانطباعية بالقول إنها قامت على تصوير الطبيعة مباشرة وليس ضمن جدران المُحترف، ولم تقم وزناً للمنظور الهوائي أو المرئي perspective aerial، بل تأثر الانطباعيون بمفهوم المنظور الصيني والياباني، وهو منظور يفترض نقطة النفاذ إلى وراء ما يراه الناظر، واهتمت الانطباعية بالبقع اللونية المتميزة لكي تعبر عن نوع من الحركة الداخلية، وأهملت الخط واللون الأسود والرمادي، ولم تحفل بالظلال، بل عبرت عنها بمتممات اللون بحسب الدائرة اللونية.

وهكذا فإن الانطباعية تقوم على رفض القانون الوضعي الذي جاء نتيجة ممارسة الأعمال الفنية التقليدية، لذلك لم يعد الفنان الانطباعي يصور الأشياء استناداً إلى ما لديه من معرفة بها، أو ما اكتسبه من خبرة عنها، فهو مثلاً، لا ينقل ألوان الأرض البنية، بل يصورها كما تتراءى له في اللحظة نفسها التي ينظر إليها، وقد تكون وردية مع ظلال زرقاء أو برتقالية مع ظلال بنفسجية، والفنان الانطباعي يصور ما يراه بسرعة كي يتمكن من تسجيل معالم الطبيعة الأكثر دقة وشفافية والأسرع زوالاً، لذلك وجهت الانطباعية جلّ اهتمامها نحو كل ما هو منعكس ومتبدل وذو شفافية في الطبيعة، ولعل العنصر الأساس في كل ذلك هو ضوء الشمس، وهنا لجأ الانطباعيون إلى النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون وهي النظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بوساطة الموشور والدائرة اللونية، وبفضل هذه الدراسات العلمية تبين للانطباعيين أن جزءاً أساسياً من الانطباع اللوني ينتج من الأحوال المناخية وأن اللونيات تتحدد قيمتها بالضوء الذي تتلقاه، أي إن هذه القيم اللونية ليست ثابتة كما كان يراها الاتباعيون classicists، كالشجرة الخضراء والسماء الزرقاء والجسد الوردي الشاحب، بل إنها تتبدل مع تبدل الضوء كالتفاحة التي تتجدد ألوانها بحسب كثافة الموجات الضوئية التي تتلقاها، ويعني ذلك أن الألوان ليست من خواص الأشياء ولا وجود للون خاص، بل إن كل لون مرئي يستدعي اللون المتمم له، لذلك استبعد الانطباعيون اللون الأبيض الصافي، والألوان القاتمة، وكذلك اللون الأسود الذي لا وجود له في الطبيعة، واستخدموا فقط ألوان الطيف الشمسي السبعة أي ألوان قوس قزح.

فكل شيء في الطبيعة يصطبغ بلونية متلألئة في ذلك الظلال التي يمكن أن تكون زرقاء أو بنفسجية، فاللون الذي استخدم في البداية في تحديد ظواهر الأشياء، يتحول من لون وصفي إلى لون مستقل، إلى لون خام ذي قيمة ذاتية مع فان كوخ Van Gogh، وغوغان Gauguin مثلاً وتصبح مكوناته الساكنة دينامية متبدلة دوماً توحي، بسبب تداخل الموجات اللونية في الطبيعة، بهذا الطابع التموجي للإشعاع الشمسي، وهكذا فإن كل شيء في نشاط لوني دائم، ولكي يلتقط

انعكاسات الضوء وتموجاته ويسجلها، لجأ سورا ورفاقه في الانطباعية الجديدة new impressionism، إلى تقسيم الضربات اللونية من ريشة الفنان أو تجزئتها لتتجاور بحسب تآلفها، وبذلك يتم مزج الألوان بصرياً على اللوحة لا على المِلْوَن palette، فالألوان تتفاعل فيما بينها حتى في أصغر
الأجزاء مساحة كما أنها تتفاعل بحسب الوقت الذي يمر تبعاً لتبدل الطبيعة الدائم.

فالانطباعية هي إذاً تسجيل للحظة عابرة، لحاضر عابر، وهي، بمعنى آخر، تمثيل للإحساس الذي يدركه الفنان في الهواء الطلق، والفن في نظر الانطباعيين ليس حالة ذهنية، بل هو في العفوية والإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة بأمانة، كما يراها ويدركها، معبراً عن الانتقال السريع من الإدراك إلى الحركة التصويرية، ولهذا، لجأ مونيه ورفاقه إلى تصوير المنظر نفسه في عدة لوحات، ولكن في أوقات متفاوتة من النهار، كي يظهر التحول الذي يطرأ على المنظر من الفجر إلى الغروب، وكان من نتائج ذلك أن استعيض عن المنظور التقليدي المبني على الأسس الهندسية الخطية بتدرج لوني يوحي بالعمق أو المدى الفضائي.

هكذا عمد الانطباعيون في عملهم التصويري، إلى تجاوز التحليل الدقيق لما يُرى، لقد انطلقوا من المدرسة الواقعية وعنايتها بالموضوع وتحليله العلمي كما هو في الطبيعة، ولكنهم تخطوا ذلك للتعبير في فنهم عن النظرة الذاتية لذلك الموضوع والانطباعية لم تظهر على نحو عفوي أو بعيداً عن أي تأثير أو تطور بل هي، فضلاً عن تأثرها بالاكتشافات العلمية والتطور الفكري والاجتماعي للقرن التاسع عشر، تؤلف حلقة طبيعية في تاريخ فن التصوير، وهي بالتالي نتيجة مباشرة للتطور الفني الذي مهدت له أعمال عدد كبير من الفنانين.

ففي فرنسا يمكن إرجاع جذور الانطباعية إلى أوجين دولاكروا Delacroix وهو ما يعترف به سينياك في دراسته: "من أوجين دو لاكروا إلى الانطباعية الجديدة" الصادرة في "المجلة البيضاء" سنة 1899، وفعلاً كان دولاكروا قد عمد إلى تجزئة الضربات اللونية، تماماً كما فعل الانطباعيون بعد ذلك، ووجد في الطبيعة أن "الانعكاس أساس في كل شيء".

وهناك فنانان آخران حملت أعمالهما هذا الانطباع بالهواء الطلق مع أنها أُنجزت جزئياً، أو كلياً أحياناً، داخل المحترف وهما كورو Corot الذي اهتم بمعالم المناخ، وكوربيه G.Courbet الذي اهتم بالنور الطبيعي وانعكاساته وهو الذي كان يقول لطلابه: "اعمل ما ترى وما شئت وما تحس به".

وظهر فنانون آخرون كان لهم بعض التأثير في الانطباعية مثل ميّيه Millet ودوبيني Doubigny والهولندي جون كنغ Jon King ذو الأعمال الفنية اليابانية الطابع، وفي الحقبة نفسها ظهر في إنكلترا فنانان كان لهما تأثير كبير في التطورات اللاحقة التي أدت إلى ترسيخ الانطباعية وهما كونستابل Constable وتورنر Turner اللذان أظهرا اهتمامات مشابهة لاهتمامات مونيه وأصدقائه، بيد أن أحداً من هؤلاء لم يعمد إلى تفكيك عناصر الضوء أو تحديد القيم اللونية المتممة المضاءة في الظلال، أو استخدام تقنيات جديدة، وفي هذا المجال لابد من الإشارة إلى التأثير الذي مارسته فنون الشرق الأقصى في الانطباعية، وكذلك بعض فناني نهاية القرن التاسع عشر في الغرب، فكانت أعمال الفنانين اليابانيين مثل أوتامارو Outamaro وهوكساي Hokusai وهيروشيغ Hiroshige، من أتباع مدرسة أوكيو- إي Ukiyoe، نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أحد مصادر الإلهام لعدد من الفنانين الانطباعيين ولفنانين آخرين مثل فان غوغ وغوغان وسيزان من الذين أعجبوا بالطريقة اليابانية وكانت تعدّ الأولى بين الفنون الأجنبية التي غذّت مخيلة الفنان الغربي، فهي تتفق مع الإحساس بالصيرورة الكونية، إذ تصور "العالم المتبدل" و"العالم العائم" عالم النساء والمسرح، فالفنان لا يتخطى الصورة المماثلة للواقع فحسب بل إنه يرى ما هو أبعد من هذا الواقع الذي يحيط به ويستنبط مفرداته وعوالمه الخاصة.

ولم يقتصر أثر الانطباعية على فن التصوير وحده بل تعداه إلى النحت الذي انتقل كما انتقل التصوير من الأسلوب الإبداعي إلى الأسلوب الانطباعي على يد أشهر المصورين والنحاتين الانطباعيين مثل رنوار وغوغان ودوغا Degas الذين مارسوا النحت إلى جانب التصوير، ويُعد الكثير من أعمال أوغست رودان

Auguste Rodin دليلاً على مبادئ الانطباعية في فن النحت، وقد لا يمكن إطلاق تسمية الانطباعية بكل أبعادها على النحت الذي أنتجه هؤلاء بسبب من أساسها الذي تنطلق منه وهو اللون وتفاعله مع النور، ولكن من الممكن، مع ذلك، الحديث عنهم لدى الحديث عن الانطباعية والوقوف عندهم حين يسمى هذا الاتجاه مذهب الهواء الطلق pleinairism، فلقد خرج هؤلاء النحاتون إلى الطبيعة لكي يبحثوا عن انعكاسات الضوء على السطوح ودفعهم هذا الانعكاس إلى ترك السطوح خاماً بعد أن كانت مصقولة باصطناع ملحوظ عند الاتباعيين والأكاديميين، كما زالت لديهم الحدود الصارمة الدقيقة الشكل وحلت محلها حدود رجراجة وفق ما يقتضيه انكسار النور على الشكل.

الانطباعية خارج فرنسا:

لقد فتحت الانطباعية في التصوير الطريق إلى واقعية جديدة خارج فرنسا تقوم على إهمال الخط والاهتمام باللون المضيء، وبدأ ذلك في إنكلترا عند سيكرت W.R.Sikert وفي ألمانيا عند ليبرمان M.Liebermann وفي إيطاليا عند بولديني G.Boldini وسباديني A.Spadini وفي النرويج عند فيرنسكيولد E.Wernskiold، وتاولوف F.Thaulow وفي روسيا عند ماليافين A.Maliavine وغرابار E.Grabar، وفي هولندا عند برايتنر G.H.Breitner وفي أسبانيا عند موريه A.Moret ورغويوس D.Regoyos ويعد الفنان الأمريكي ويسلر والسويدي هِل G.H.Hill من كبار المصورين الانطباعيين خارج فرنسا، وقد عاصرا مبدعيها حتى إن هِل دُعي من قبل الانطباعيين الفرنسيين إلى الاشتراك في معرضهم عام 1877، وأعماله تشبه إلى حد ما أعمال سيسلي.

الانطباعية الجديدة:

لم تكن الانطباعية في التصوير بادئ الأمر مدرسة حقيقية ذات منهج واضح، وقد أدى ذلك إلى اختلاف في الرأي وتباين في الأسلوب الفني بين الفنانين الانطباعيين، فانبثقت عن هذه الحركة اتجاهات غنية متباينة تمثلت بعدد من

الفنانين الانطباعيين ذوي التيار الفني الجديد، وقد تأسس سنة 1884 "صالون المستقلين" الذي ضم في تظاهرته الأولى كلاً من ريدون Redon وأنغران Angrand، وسورا، وسينياك، وعُدَّ هذا الحدث خطوة جديدة نحو تحرر الابتكار الفني ونحو القطيعة الكلية بين الفن والذوق الغالبين وتسلط الفن الرسمي، وقد تناول سورا وزملاؤه الذين يعدّون ممثلي الحركة الانطباعية الجديدة، دراسات الفيزيائيين عن الضوء من جديد، قاصدين إيجاد انطباعية علمية جديدة لا تكتفي بالحدس، وهذا هو ما عبر عنه سورا في دراسة عنوانها "منهجي" my method وسينياك في كتابه "من أوجين دولاكروا إلى الانطباعية الجديدة"، إذ جدّدوا أبعاد هذا التيار الجديد المتمسك بتطبيق القواعد العلمية والعودة إلى قوانين الطبيعة مع النشاط العقلي، وأصبح التحليل والتحرّي يهيمنان على التصوير بهدف تحويل الكون المرئي إلى لطخات صغيرة من البقع اللونية المتجاورة.

إنه تحول باتجاه العقلانية لكن بتقنية تعتمد على التطبيق المنهجي للاكتشافات العلمية لعناصر الضوء، أي إن الانطباعية الجديدة تصل إلى "اللونية الضوئية" chromoluminarisme وقانون التضاد المتزامن بتثبيت الضربات اللونية أو تجزئتها وفق منهج علمي واضح، أي إن مزج الألوان لا يتم على المِلْوَن بل يحصل بصرياً (في عين المشاهد)، بفضل تجاور هذه البقع أو النقاط اللونية على اللوحة، لذلك أطلقت عبارتا "التقسيمية" و"التنقيطية" على هذه الحركة الفنية الجديدة التي حولت الانطباعية إلى قانون ونظام.

ويعد فينيون Feneon أول من استعمل مصطلح "الانطباعيون الجدد" في مقال نشرته له مجلة "الفن المعاصر في بروكسل" Modern Art in Bruxelles واستعاد الكلمة أرسين ألكسندر Arsine Alexander في جريدة "الحدث" The Event، ومن أشهر لوحات الانطباعيين الجديدة مجموعة من الرسوم المائية من أعمال سورا "يوم أحد في الصيف في الجات الكبير" A summer day at the Grand GATT، وقد أثارت هذه اللوحة الشهيرة ضجة كبيرة في حينها، إذ تتوضح فيها أهداف الانطباعية الجديدة كإعادة البناء وإعطاء الأشياء أحجامها وأشكالها.

الانطباعية في بعض البلاد العربية:

ازدهرت الانطباعية في البلاد العربية في أوائل القرن العشرين وقدمت اللون المحلي والمفاهيم الجمالية الخاصة المرتبطة بالأرض والبيئة، وأعطت اللون المقام الأول في شكل التعبير الفني، ويعد ميشيل كرشة (1900- 1971) رائد الانطباعية الأول في سوريا، ومنذ بداياته الأولى ظل مخلصاً لروح الانطباعية ومفاهيمها في كل ما رسم، وقد عبر عن ذلك بقوله: "إني أفضل الانطباعية التي هي أقرب إلى ذوق شعبنا ورهافة حسه"، وحقق قمة تعبيره الفني الانطباعي في لوحته "صيدنايا"، وظهر في سوريا عدد من الفنانين الذين أضيفت أعمالهم إلى أعمال كرشة، ولكن الانطباعية في سوريا وصلت إلى ذروة خاصة في أعمال الفنان نصير شورى (1920- 1992) الذي كان له دور مهم في تأكيد التيار الانطباعي ضمن الحركة الفنية في سوريا.

وفي مصر يُعدّ الفنان يوسف كامل (1891- 1962) من أوائل الرواد الذين قاموا بتعريف الانطباعية بصفتها جمالية وافدة كان لها الأثر في الحوار المشروع بين جماليات التراث والجماليات الوافدة، وقد تأثر كامل بالانطباعيين الفرنسيين، وحين عودته إلى القاهرة أصبح من مشاهير الانطباعيين والرائد الذي ظل مخلصاً وفياً وعاشقاً لهذا المذهب إلى آخر إنجازاته، فاتحاً الباب على مصراعيه لاتجاهات حديثة بدأت وتطورت على يديه، ومن بين الفنانين المصريين الذين تأثروا بالانطباعية الفرنسية محمود سعيد (1897- 1966) ومحمد ناجي (1888- 1956) الذي أقام في فرنسا وعمل مع الفنان الفرنسي مونيه وتأثر بفنه، وأحمد صبري (1889- 1955) وراغب عياد (1892- 1982) وفي لبنان ظهر عدد من الانطباعيين بينهم على سبيل المثال لا على الحصر قيصر الجميل (1898- 1958) الذي كان شديد الإعجاب بالانطباعية ولاسيما أعمال الفنان الفرنسي رنوار ومصطفى فروخ (1901- 1957) الذي تأثر كثيراً بالانطباعي الفرنسي بول سيزان، ومن بين الانطباعيين العرب كذلك عطا صبري (1913- 1987) في العراق ويحيى التركي (1901- 1968) في تونس ونصر الدين دينه (1861-

1940) في الجزائر وحسن كلاوي (1924) في المغرب، وواقع الحال أن الانطباعية انتشرت في البلاد العربية، وتجلت في أعمال ذات مستوى فني متميز، ومن بين الفنانين الشباب عدد غير قليل يأخذون بهذا المنحى في أعمالهم[1](•).

الإنطباعية (في الموسيقى): Impressionism (in music)

تدين الانطباعية في الموسيقى بنشأتها إلى موسيقيين فرنسيين بالدرجة الأولى، وقد نمت وترعرعت على أرض فرنسية، ودخل مصطلح "الانطباعية" عالم الموسيقى في تقرير وضعه أساتذة المعهد الموسيقي "الكونسرفاتوار" في باريس حول قطعة موسيقية قدمها ديبوسي Debussy وهي "المغناة" (الكانتاتا) Cantata المسماة "الفتاة المختارة" وفي جملة ما قصده التقرير الإشارة إلى الإبهام الذي يشوب الانطباعية وإلى بعدها عن الحقيقة الفنية.

هناك من يعتقد أن الانطباعية كانت ردة فعل على سيطرة الموسيقى الإيطالية ومدٍّ الإبداعية (الرومانسية) الألمانية، كما كانت نتيجة الخوف من انتشار المدرسة الروسية الوطنية المعاصرة في الساحة الفرنسية، وإن كان هذا لا ينفي ظروفاً أخرى هيأت لنشوء هذه المدرسة الجديدة، بينها الاعتقاد بأن التعبير الموسيقي وفق أصول المدرستين الاتباعية (الكلاسيكية) والإبداعية قد استنفد، وأن هذه الحال دفعت بعدد من الموسيقيين الشباب إلى البحث عن وسائل تعبير موسيقية جديدة، فمن هؤلاء من اتبع أسلوب فاغنر Wagner ثم حاول أن يستقل بنفسه، ومنهم من راح يحاول التوفيق بين القديم والطموحات الشخصية، ومنهم كذلك من يرفض القديم ويحاول طرق أبواب جديدة، وكان أشد هؤلاء حماساً ديبوسي الذي فتح باب الانطباعية الموسيقية على مصراعيه، وقد تميزت شخصية ديبوسي بحب الحرية والاستقلال والابتكار، وبرفض الأساليب السابقة لعصره مثل الإبداعية والفاغنرية، وكان لما تميزت به شخصيته أثر في جعله الفارس الأول للانطباعية مع

(1) وسام نويلاتي، إلياس الزيات، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 925، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

أنه رفض هذا المصطلح في البدء، ولكن من الأفضل القول إن الكتّاب الفرنسيين رواد "الرمزية" أثروا في ديبوسي وابتكاره الأسلوب الجديد، وأن المصورين الذين كان لهم الفضل في نشوء الانطباعية في التصوير أثروا فيه تأثيراً خاصاً وقوياً.

أحس الانطباعيون بأدق الفروق الصوتية، وامتزجت الأنغام عندهم تماماً كما امتزجت الألوان في لوحات المصورين حيث أهملت حدود الأشكال بتدرج لوني، ولذلك اختار المؤلفون الموسيقيون لمقطوعاتهم أسماء غامضة، والأمثلة على ذلك كثيرة بينها العنوان الذي أطلقه ديبوسسي "هذا ما رأته ريح الغرب"، فالمؤلف يشير فقط إلى المغزى العام لمؤلفه مما يسمح له بالحرية في وضع موسيقى تمتلئ شاعرية، حتى إن سْكْريابين Skryabin أطلق كلمة قصيدة على بعض قطعه الموسيقية التي طبقت شهرة إحداها الأوساط الموسيقية لتعبيرها عن روحه المتصوفة، والقطعة هي "نحو اللهب".

وانطلاقاً من فكرة البحث عن وسائل جديدة للتعبير، وجد الانطباعيون بغيتهم في موسيقى غيرهم من شعوب العالم إذ راحوا يستخدمون عناصر موسيقية شرقية، من جاوية (نسبة لجزيرة جاوه)، وصينية، وعربية أو أسبانية، كما أنهم أعادوا بعض الحياة للمقامات الكنسية القديمة.

أما النواحي الفنية التقنية التي تميزت بها الانطباعية فتجمل في عناصر خمسة وهي: اللحن، والإيقاع، والاتفاقات، والشكل البنائي أو الصيغة form، والتوزيع الآلي (القائم على الآلات الموسيقية)، وقد استخدم المؤلفون الانطباعيون سلالم جديدة كالسلم ذي الأبعاد الستة الكاملة بديلاً من البدائل التي تلغي سيطرة السلم الكبير من ناحية، كما تلغي أهمية الدرجة الخامسة المسيطرة وبذلك تفقد المقامية tonality القديمة أهم أسسها التي تقتضي تركيز السلم على درجة القرار tonic وخدمة باقي الأصوات له، كما أن عدم وجود "الدرجة الحساسة" leadingnote يجعل الألحان تنساب عفوياً إذ لا حاجة للعودة إلى القرار، وقد مزج الانطباعيون السلمين الكبير والصغير في لحن واحد فقلّلوا بذلك من التباين الذي اعتمدت عليه نظرية الكبير- الصغير الكلاسيكية، كما عادوا

إلى السلالم الكنسية التي أكسبت موسيقاهم رونقاً متجدداً، أما من ناحية الانسجام harmony فقد تخلوا عن المفهوم القديم للتنافر والتوافق، فلم يعد التنافر خاضعاً للحل بصفته عرضاً ينتاب التوافق ولابد من طريقة لعودته إلى الاستقرار، بل أصبح ذا قيمة ذاتية، لذلك تتوالى عند الانطباعيين سلاسل من الاتفاقات الناشزة وقد تنتهي قطعهم أيضاً بقفلة cadence ناشزة أيضاً، ويلاحظ ذلك بوضوح في قفلة "هذا ما رأته ريح الغرب" التي تنتهي بتركيب نغمي ناشز، ولكنه يوفر للمستمع إحساساً بالارتياح لأنه أقل تنافراً مما سبقه من اتفاقات، وقد استخدم سكريابين اتفاقات الرباعيات المختلفة التي أطلق عليها اسم الاتفاقات الغامضة mystic chord، كما استخدم الانطباعيون مزج الاتفاقات الثلاثية المنسجمة، وهكذا أصبح من الممكن سماع تراكيب نغمية مكونة من خمسة أصوات أو ستة، كما استخدموا الأصوات الحادة المستمرة والممتدة نقيضاً للصوت المنخفض المستمر pedal note في حين تتحرك الاتفاقات تحتها بحرية، وأهم من ذلك سماحهم باستخدام الحركة المتوازية للخماسية والرباعية والثمانية octave، حتى الثنائية والسباعية استخداماً واسعاً، بما يذكر بأسلوب "الأورغانوم" organum القديم، وبذلك أعادوا استعمال طريقة قديمة وأسلوب تعدد الأصوات، وأما الإيقاع فقد تنوع بكثرة، وظهرت تكوينات إيقاعية فريدة أدت إلى ظهور تعدد الإيقاعات Polyrhythm، ومثال ذلك قصيد سكريابين المسمى "نحو اللهب" إذ تسير فيه الأصوات العليا بميزان ثلاثي مركب 8/9 والأصوات السفلى بميزان خماسي 4/5.

مالت الانطباعية نحو صيغ التأليف القصيرة، مثل قطع المقدمة أو الاستهلال preludes، والليلية nocturne، والأرابيسك arabesque، ومع ذلك فقد ظهرت لديهم مؤلفات كبيرة كالأوبرا- كونشرتو operaconcerto وغيرها، ولكنها تحاشت عظمة الأسلوب الإبداعي والضخامة في التوزيع الآلي، واستخدمت بدل ذلك حشرجات الآلات وأصواتها المكتومة sordino، وكذلك أصوات آلات الفلوت والكلارينيت المنخفضة والأصوات العليا لآلات الكمان، وكثيراً ما علت فوق الأصوات المنخفضة للآلات، نغمات رقيقة ورائعة من آلات الهارب harp والسيليستا

celesta فأعطت الأوركسترا سمات صوتية حالمة وسحرية تبدو وكأنها تنتمي إلى عوالم بعيدة مدهشة.

حظيت الانطباعية بانتشار بعيد المدى في ثلاثين سنة من الزمن ووقع جيل كامل من المؤلفين تحت سحرها وتأثيرها، منهم: رافيل M.Ravel الذي اشتهرت قطعته "بوليرو" Bolero في المستوى الشعبي لألحانها الأسبانية- العربية ولإيقاعها المستمر وكذلك روسّيل A.Roussel ودوكا P.Dukas ودي فايا Falla de وغيرهم كثير، وبعد أن حظيت الانطباعية بالإعجاب ردحاً من الزمن، وفتحت أبواب الابتكار والإبداع لمؤلفي المستقبل، راح هؤلاء المؤلفون الموسيقيون يبحثون عن وسائل تعبيرية أخرى في مذاهب فنية جديدة[1].

الانطباعية: Impressionism

الانطباعية أسلوب فني يُقوم على الانطباع الفوري عن شيء أو حدث ما، ويحاول الرسّامون الانطباعيون أن يُظهروا ما تراه العين لأول وهلة خلافاً لما يعرفونه أو يشعرون به بالنسبة للشيء أو الحدث، كما يحاولون إعادة إبراز الضوء كما يبدو للعين منعكساً من على سطوح الأشياء، ولهذا السبب فإن كثيراً من اللوحات الانطباعية تبدو وكأنها ذات لمعان اهتزازي، ويوضح بعض الرسامين هذا الانطباع بوساطة أسلوب تقسيم الألوان، ويضعون الألوان النقية غير الممزوجة في شكل لمسات صغيرة متجاورة بالفرشاة، بدلاً من مزجها على لويحة خلط الألوان، وهناك أعمال انطباعية أخرى في مجالات الموسيقى والأدب، والنحت، إلا أن الانطباعية في مجال الفن أكثر أهمية.

الانطباعية الفرنسية:

ابتدع الرسامون وبعض الفنانين أعمالاً فنية انطباعية في عدة مراحل من التاريخ، ولكن مصطلح الانطباعية طُبّق بشكل عام على عمل مجموعة من

(1) عبد الحميد حمام، إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 925، (بتصرف).

الرسامين الفرنسيين، الذين أحدثوا ثورة في رسم لوحات ذات ألوان متلألئة، ولقد قاموا بأفضل أعمالهم في الفترة من حوالي عام 1870 إلى 1910م، وكان أول استخدام لتعبير الانطباعية لوصف معرض لأعمالهم بباريس عام 1874م.

تأثر الرسامون الفرنسيون بحركة واقعية في التصوير التشكيلي وُجدت خلال منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وكذلك بالدراسة العلمية للضوء واللون التي اكتسبت أهمية في الوقت نفسه، ولقد تأثر بعض الانطباعيين بعلم التصوير الضوئي الجديد حينذاك.

فضل الانطباعيون استخدام التركيبات التي تبدو غير تقليدية وتلقائية، وكان رسمهم سريعاً على عكس تطوير تركيباتهم من الأبحاث والرسوم التخطيطية، وكانوا يفضلون العمل في الهواء الطلق في الضوء الطبيعي، وأحياناً كانوا يَرسمون الموضوع نفسه عدة مرات في أجواء مختلفة، ليوضحوا كيف تتغير تأثيرات السطح والألوان في الأوقات المختلفة من اليوم.



رسم انطباعي يؤكد الألوان المتلألئة على صور المناظر اليومية، ألفرد سيسلي، الرسام الانطباعي، اشتهر بلوحاته الطبيعية الفسيحة الخلوية مثل الجسر بالقرية الجديدة- لاجرين.

من أهم الرسامين الانطباعيين الفرنسيين (بالترتيب الزمني): إدوارد مانيه وكاميل بيسارو وإدجار ديجا وألفرد سيسلي وكلود مونيه وبرث موريسوت وبيير أوجست رينوار، وقد أعيد إنتاج رسومات كل من مانيه وديجا ومونيه ورينوار في

مجال الرسم، وكان مانيه رساماً واقعياً أثّر في تطوير الحركة الفنية وتعامل مع الخبرات النظرية النقية اليومية، ورسم بيسارو وسيسلي الريف الفرنسي والمناظر النهرية، وكان مونيه مهتماً بصفة خاصة بالتغيرات الرقيقة في التأثيرات الجوية، ولم يستخدم ديجا أسلوب تقسيم الألوان، بل كانت تركيباته تلقائية فورية، وكان يجد متعة في رسم راقصات الرقص الإيقاعي (الباليه) وسباقات الخيل، ورَسَم موريسوت لوحات نساء يمارسن حياتهن اليومية العادية، وكان رينوار يحب إظهار تأثير أشعة الشمس على الوجوه والأزهار.

كان فنانو البلاد الأخرى جزءاً من الحركة الانطباعية، رغم أن جيمس ويسلر، كان يعمل في إنكلترا وفرنسا إلا أنه كان أحد أوائل الأمريكيين الذين أكدوا انطباعات الجو الرقيقة، والأمريكية ماري كاسات عاشت معظم حياتها في فرنسا وتخصّصت في رسم الأمهات مع أطفالهن.

ما بعد الانطباعية:

كانت ما بعد الانطباعية حركة عامة تطوّرت من الانطباعية ثم تبعتها، وقد أضافت هذه الحركة أبعاداً أخرى إلى التأثيرات النظرية للانطباعيين، ومن أهم رسامي ما بعد الانطباعيين في فرنسا (بالترتيب الزمني) بول سيزان، بول جوجان، فينسنت فان جوخ، جورج سورا، وهنري دو تولوز- لوتريك.

عاش سيزان في الوقت نفسه كالانطباعيين الأوائل، وكان مهتمّاً مثلهم بالضوء واللون والمؤثرات البيئية، لكنه أكد أيضاً على صلابة الهياكل والأشكال، وقد عاش جوجان في جزر بحر الجنوب، حيث رسم صوراً زخرفية وملونة بأسلوب متأثر بالرسم البدائي، وعبّر جوخ- الهولندي الذي عاش في فرنسا- عن أحاسيسه وعواطفه في لوحات ملونة للأشياء والأحداث اليومية، أما سورا فقد ذهب إلى أبعد مدى في اهتمامه الانطباعي بالنظرات الفنية الخاصة باللون والضوء، وكان للوحاته الكبيرة نظام معماري، ورسم تولوز- لوتريك صالة رقص وسيركاً بأسلوب انتقادي لاذع.

الموسيقى والأدب والنحت:

ترتكز الموسيقى الانطباعية عادة على المؤثرات البيئية أو الأفكار الوصفية، فقد ألف كل من كلود دوبوسي وموريس رافيل، الفرنسيان موسيقى بأصوات توحي بضوء القمر والشلالات والألعاب النارية.

والانطباعية في الأدب هي محاولة للتعبير عن الأحاسيس الفورية للعالم والأحداث، وكان إدمون دو جونكور وأخوه جوليه- وهما كاتبان فرنسيان من القرن التاسع عشر الميلادي- أول أهم الكتَّاب الانطباعيين، واستخدم الأمريكي جون دوس باسوس بعض رؤوس الموضوعات والأغاني والإعلانات في مقطوعات انطباعية تُبرز روح القرن العشرين.

وبصفة عامة، فقد اهتم النحاتون تقليدياً بإظهار الشكل الهيكلي لموضوعاتهم، وتُعد أعمال أوجست رودان الفرنسية أمثلة للأنواع الانطباعية في النحت، أعطى رودان للأشكال رؤية الحركة السطحية[1].

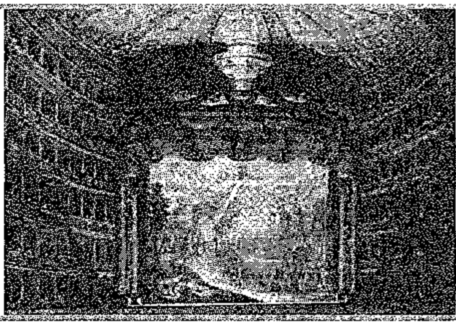
الأوبرا : Opera

الأوبرا Opera مسرحية غنائية تعتمد على الغناء أكثر من الكلام، وتختلف عن التمثيليات التقليدية في عدة جوانب أبرزها أن العنصر التمثيلي في الأوبرا يُعد أكثر عمقاً وتأثيراً في المشاهدين، خاصة أن الأوبرا تعتمد على الانفعالات الأساسية كالغضب والحزن والحب والانتقام والقسوة ونشوة الانتصار.

والأوبرا هي شكل من أشكال المسرح حيث تعرض الدراما كلياً أو بشكل رئيسي بالموسيقى والغناء، وقد نشأت في إيطاليا عام 1600، الأوبرا جزء من الموسيقى الغربية الكلاسيكية، في أي أداء أوبرالي، تُعرض عدة عناصر من عناصر المسرح الكلامي مثل التمثيل، المشاهد والأزياء، والرقص بعضاً من الأحيان، عادة ما تكون عروض الأوبرا في دار أوبرا مصحوبةً بأوركسترا أو فرقة موسيقية أصغر قليلاً.

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

يعرّف أحمد بيومي في القاموس الموسيقي "الأوبرا" بالشكل التالي: "أوبرا: الأوبرا Opera عمل مسرحي غنائي، مؤلّف درامي غنائي متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء، يؤدى الحوار بالغناء بطبقاته ومجموعاته المختلفة، موضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر التي كتبت فيه وتشمل الأوبرا على الشعر والموسيقى والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينها، كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثلاثيات والإلقاء المنغم Recitative، والغناء الجماعي (الكورال) وبمصاحبة الأوركسترا الكاملة"[1].

	
"تياترو ألالا سكالا" في ميلان، إيطاليا، تأسس عام 1778، وهو أحد أشهر دور الأوبرا في العالم.	مسرح أوبرا لاسكالا في ميلانو (إيطاليا)

وتعرفها الموسوعة العربية بالشكل التالي: الأوبرا Opera كلمة إيطالية تعني عملاً أو أثراً أدبياً أو فنياً وهي مشتقة من كلمة أوبوس Opus اللاتينية، وهي، في الموسيقى، عمل مسرحي مؤلف من نص مسرحي يسمى "كتيّب" libretto تواكبه الموسيقى غناء وبمصاحبة فرقة موسيقية orchestra، وتتألف جوقة المؤدين (كورس chorus أو choir) من مغنين منفردين soloists وجماعيين، ويضم العمل المسرحي (بالإضافة إلى التمثيل مع الغناء والرقص) الفنون الأخرى وبينها التصوير وتصميم الملابس والمناظر والأثاث والمؤثرات الصوتية وهندسة الإضاءة، ويطلق على المسرح الذي يختص بعروض الأوبرا اسم "دار الأوبرا"، كما تستخدم لفظة الأوبرا

(1) احمد بيومي، القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، ص 286.

كذلك للدلالة على سلسلة أعمال المؤلف الموسيقية حيث يكتب منها الحرفان op. اختصاراً، وإلى جانبهما رقم العمل الموسيقي، ومع أن الأوبرا نوع من التسلية باهظ التكاليف وتختلف الآراء حولها بين مؤيد ومعارض فقد ظلت طوال أربعة قرون ومازالت تلاقي إقبالاً كبيراً.

يستفيد مؤلف الأوبرا إلى درجة كبيرة من إمكانات الموسيقى المصاحبة التي تعمق الإحساس لدى كل من الممثل والمشاهد، وتتميز الأوبرا عن التمثيلية التقليدية في أنها تجمع بين أكثر من لون من ألوان فنون الأداء مثل التمثيل، والغناء، وموسيقى الأوركسترا، والأزياء، وأحياناً الرقص والباليه.

تختلف الأوبرا أيضاً عن العروض الأخرى التي تستخدم الموسيقى مثل المسرحيات الموسيقية والغنائية في أن الأوبرا تستخدم حواراً أقل منهما، وتشترك الموشحات الدينية الغربية مع الأوبرا في ميزات معينة وهي استخدام الموسيقى المصاحبة للغناء الفردي ومجموعة المنشدين والأوركسترا، وقد تحكي أيضاً قصة، إلا أن الموشحات الدينية في الغرب تختلف عن الأوبرا في أنها تفتقر إلى عناصر التمثيل والأزياء والتزيين، وقد بدأت الأوبرا في إيطاليا في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي ثم قام الموسيقيون الإيطاليون والمغنون وقادة الأوركسترا بتطوير ذلك الفن الأدائي في السنوات التالية، وبحلول نهاية القرن السابع عشر الميلادي انتشرت الأوبرا من إيطاليا إلى بقية بلدان أوروبا[1].

كتيّب الأوبرا:

هو النص الشعري في الأوبرا، كما هو في الأوراتوريو oratorio عنصر بالغ الأهمية في العمل، وكثيراً ما قاد عمل كاتب غير موفق إلى إخفاق مؤلف موسيقي كبير مثل فيبر Weber في أوبراه يوريانته Euryante، ومع ذلك فإن المؤلف الموسيقي القدير يستطيع أحياناً أن ينتصر على ضعف النص وعدم كفاية كاتبه كما فعل فيردي Verdi في أوبراه: الشاعر الجوال (التروبادور) il Trovatore، وقد

(1) موسوعة نت، مصدر سابق، (بتصرف).

كان فاغنر **Wagner** يكتب نصوص أعماله بنفسه، وكذلك بُويتو **Boito**، وكان بويتو هذا يكتب نصوصاً لغيره أيضاً وبخاصة لفيردي في أهم أعماله: "عطيل" و"فالستاف"، وقد قام بعض كتّاب النصوص بتلبية عدد كبير من حاجات المؤلفين الموسيقيين مثل رينوتشيني (1562- 1621) Rinuccini الذي كتب عدداً كبيراً من نصوص الأوبرا حتى أنه دعي بأبي الليبرتّو، وكذلك الأمر مع تزينو (1668- 1750) Zeno، ولكن أكبر مموّن بالنصوص على النطاق العالمي كان متاستازيو (1698- 1782) Metastasio الذي لقب بملك النصوص، وفي بعض الحالات كان كاتب النص والملحن يفكران معاً ويعملان متعاونين في سبيل إخراج كتيب ناجح كما فعل الألمانيان هوفمانشتال Hofmannsthal وريتشارد شتراوس R.Strauss في عدد كبير من الأوبرات، أما ما يتصل بترجمة الأوبرا، فقد حدث مراراً أن نقل نص من لغته الأصلية إلى لغة أو لغات أخرى، ومن الأمثلة على ذلك أن أول أوبرا ألمانية وهي أوبرا "دافنه" (1627) Dafne لأبي الموسيقى الألمانية شوتس Schutz قد تُرجم الكتيب الخاص بها من كتيب سابق لأول أوبرا إيطالية وهي "دافنه" أيضاً (1597) لبيري Peri، وضاعت مع الزمن أصول كلتيهما، كذلك ترجمت إلى اللغة العربية، في جمهورية مصر العربية، أوبرا "لاترافياتا" (المرأة الضالة) la Traviata لفيردي.

وتُستهل الأوبرا عادة بقطعة موسيقية طويلة أو قصيرة تؤديها الفرقة الموسيقية وتسمى الافتتاحية overture وهي الأعم استعمالاً، أو الاستهلال prelude أو المدخل introduction، أما الفاصل إنترمتزو Intermezzo وإنترلود interlude فهما من القطع الموسيقية الآلية القصيرة التي تؤدى عادة بين مشهدين أو فصلين من الأوبرا.

الغناء وأنماطه في الأوبرا:

تتألف الأوبرا من أنماط متعددة من الغناء منها:

- الإلقاء الملحون recitative: وهو نوع من الغناء الذي يشبه الإلقاء المنغّم وبأسلوب خطابي، ويكتب لحنه بالتدوين الموسيقي العادي إلا أن للمؤدي بعض الحرية في تغيير الإيقاع أو تفاصيل اللحن في بعض الأحيان، ويستخدم عادة تمهيداً للأغنية

القصيرة (آريا aria) أو للحوار، ونوعاه الرئيسيان: إلقاء تصاحبه الآلات الموسيقية عادة، وإلقاء صرف secco كان في القرن الثامن عشر يرافق بإطار من الاتفاقات الانسجامية تؤديها آلة الهاربسيكورد harpsichord وقد تقوم آلات أخرى بالمساعدة على تفخيم دور الخفيض bass.

- الأغنية القصيرة (آريا): أغنية لمغنٍ منفرد تصاحبه عادة مجموعة عازفين وتتطلب مهارة فائقة في الأداء، وفي الأغنية القصيرة المعادة (دا كابو da capo) يعاد الجزء الأول منها خاتمة.
- الأغنية الصغيرة ariette: وهي أصغر من الأغنية القصيرة كانت تغنى في الأوبرا الفرنسية بكلمات إيطالية دون مرافقة آلية في أكثر الأحيان.
- الأغنية الثنائية duet والثلاثية trio والرباعية quartet وغير ذلك: هي أغنية مشتركة لاثنين أو لثلاثة أو لأربعة أو أكثر من المغنين والمغنيات حسب منطوقها.
- المجموعة ensemble: فقرة تؤديها مجموعة من المغنين والمغنيات أصحاب الأدوار الأولى، وقد تكون مصاحبة بالجوقة الغنائية.
- الجوقة الغنائية: هي مجموعة المغنين والمغنيات الثانويين موزعة عادة على أربعة أقسام حسب الطبقات الصوتية المختلفة، أو على ثمانية، كما في الجوقة المزدوجة، في تشكيلات مختلفة (ذكور أو إناث، أو مختلطة).

أنماط الأوبرا:

أطلقت على الأوبرا، بعد نشوئها وإبان مراحل تطورها، صفات وأسماء، واتخذت لها أنواع كثيرة كانت أوجه النشاط فيما بينها متقاربة، ويذكر أن موزارت Mozart وصف إحدى أوبراته المعروفة باسم "دون جوفاني" بأنها مسرحية مرحة تشيع فيها روح النكتة، في حين وصف أوبرا "أعراس الفيغارو" بأنها ملهاة موسيقية، ووسم أوبرا "الفلوت المسحور" بأنها لوحة غنائية هزلية "زينغشبيل" singspiel وهي الشكل الأصلي للأوبرا الألمانية الهزلية الشعبية في القرن 18، ومع تعدد أنواع الأوبرات فإن عشرات الألوف منها طواها النسيان وأصابها الإهمال لأسباب مختلفة ولا يعثر اليوم في دور الأوبرا العالمية إلا على عدد محدود من الأوبرات

(نحو مائة أوبرا) خلد اسمها مع الزمن إضافة إلى الجديد منها، وعلى سبيل المثال، استحوذت أوبرتا "حلاق إشبيلية" و"وليم تل" لروسيني Rossini على أكثر العروض في دور الأوبرا العالمية بين أوبراته الأربعين.

أنواع الأوبرا:

- الأوبرا الكبرى grand opera (القرن 19 خاصة): وهي مطوّلة وبطولية في موضوعها وغنية في تصميم مناظرها وملابسها وإخراجها، كما أن نصها ملحن بأجمعه، مثال: أوبرا (وليم تل) لروسيني (العرض الأول عام 1829).
- الأوبرا الجادة opera seria (القرن 18 خاصة): وهي شبيهة بالأوبرا الكبرى وموضوعها بطولي مستقى من الأساطير، ونصها عادة بالإيطالية، وتشيع فيها الأغاني القصيرة والإلقاء الملحون، وتتصف بشكلية مفرطة في الموسيقى والحركة، مثال: أوبرا "إيدومينيو" Idomeneo (ملك كريت) لموزارت (العرض الأول عام 1781).
- الأوبرا الملهاة opera buffa بالإيطالية وcomique بالفرنسية (القرنان 18 و19 خاصة): وهي ذات موضوع خفيف عاطفي فيه الجد والهزل له نهاية سعيدة ويدور عادة حول الحياة اليومية، مثال: أوبرا "الخادمة السيدة" لبرغوليزي Pergolesi (العرض الأول عام 1733).
- الأوبرا- الباليه operaballet (القرنان 17 و18 خاصة): وهي أوبرا تكثر فيها رقصات الباليه ويطلق عليها أيضاً الكوميدية- الباليه أو الرعوية pastorale، مثال: أوبرا "باخوس" Bacchus للولّي Lully (العرض الأول عام 1672).
- المسرحية الموسيقية musicdrama (القرن 19): وهي الاسم الذي أطلقه فاغنر على أعماله بعد أوبرا "لوهنغرين" Lohengrin بدلاً من اسم الأوبرا، وكأنه أعاد التسمية الإيطالية القديمة (مسرحية مع الموسيقى) التي كانت تسمى في

بادئ الأمر بـ "المونوديا" monodia أي وحيدة التصويت، مثال: أوبرا "رينتسي" Rienzi لفاغنر (العرض الأول عام 1842).

- الأوبرا - الأوراتوريو (القرن العشرون): وهي عمل يقف في منتصف الطريق بين الأوبرا والأوراتوريو، فالمغنون يؤدون أدوارهم وهم ثابتون في أمكنتهم دون تنقّل، مثال: أوبرا "أوديب ملكاً" Oedipus Rex لسترافنسكي Stravinsky (العرض الأول عام 1927).
- الأوبريت operette (مصغّر الأوبرا لغةً): وهي نوع من العرض المسرحي الغنائي في قصة عاطفية أو هزلية، وساخرة أحياناً، مع الحوار المحكي غير المنغّم والموسيقى الخفيفة والمرحة، وقد تطورت عن الأوبرا - الملهاة الفرنسية، ويقال إن موزارت هو صاحب هذه التسمية، وفي العشرينات من القرن العشرين تغير شكل الأوبريت بما يعرف الآن في إنكلترا والولايات المتحدة بالملهاة الموسيقية، وقد يقوم أكثر من مؤلف موسيقي بكتابتها، وجاءت بعدها تسمية جديدة هي المسرحية الغنائية musical play، ومن أشهر الأوبريت: "الخيّالة الخفيفة" (1866) cavalry light لسوبيه Suppe النمساوي، و"أورفيوس في الجحيم" (1858) لأوفنباخ Offenbach الفرنسي، و"الوطواط" (1874) ليوهان شتراوس الإبن J.Strauss النمساوي.
- وهناك أنماط أخرى من الأوبرا يكتفى بتعداد بعضها: أوبرا - بالاد balladopera وأوبرا الصالون chamber opera، وأوبرا لعب العرائس puppetopera، وأوبرا - جاز Jazzopera، وأوبرا شعبية folkopera، وأوبرا - روك Rock opera.

تاريخ الأوبرا وتطورها:

من المتعارف عليه أن مطلع القرن السابع عشر هو بداية لتاريخ الموسيقى الدرامية، لأن ظهور الأوبرا حينذاك دفع إلى الاعتقاد بأنها فن مبتكر وجديد كل الجدة، ولكن الحقيقة أنه خضع لتطور بطيء، فهناك أوبرا قبل الأوبرا حسب تعبير

الكاتب الفرنسي رومان رولان Romain Rolland، ففي القرن الرابع عشر عُرف نوع من التمثيليات المقدسة التي انحدرت من أغاني العبادة تقدم بكاملها غناءً مصحوباً بالحركات الإيمائية والرقص، حيث ظهرت جماعات دائمة منظمة بمبادرة من رجال الدين في الكنيسة الغربيّة مهمتها إقامة جوقة دينية لكل عيد يقام وفق تقاليد المدّاحين وسميت هذه المجموعة من المؤلفات التي تنشدها هذه المجموعة باسم (المدائحيّات) وكان بعضها يحتوي إخراجاً معقداً ومكان العرض المفضل في البدء كان داخل الكنيسة، ويتم الحفل بأسلوب متعدد النغم، وبعض الجوقات، ثم جوقتان متاويتان، ولضرورة المؤثرات المسرحية تحولت المسرحية إلى باحات الكنائس ثم إلى الساحات وفي القرن الخامس عشر ظهرت المنصة بظهور التمثيليات الدينية، وكانت تقسم إلى أجزاء يسمى كل منها (البيت) وتوضع عليها لافتة توضّح غايتها، وكانت الجنة في الأعلى وفي إحدى الزوايا يفغر تنين شدقيه ليكون مدخل الجحيم، وكانوا يستخدمون مقاطع شعرية تتألف من ثمانية أبيات ربما وفقاً لفن الإنشاد الرتيب الذي كان يمارسه "المغنون الشعبيون"، وهنا يمكن الوقوف عند كلام فيتوباندولفي: " ... وفي هذه الحال، قد يجوز لنا أن"ننظر إلى المدائحيّات على أنها أول أشكال المسرح الموسيقي، الذي قدر له أن يتحول إلى "أوراتوريو" (ابتهالية) وإلى "أوبرا" (مغناة)"[1]، ويمكن القول بأن "الأوراتوريو" هي أوبرا ذات موضوع ديني تقدم في الكنيسة عوضاً عن المسرح فقد انبثق كل من الأوبرا والأوراتوريو من جذور واحدة، كما انبثقت التمثيلات الدينية (مسرحيات الأسرار أو آلام المسيح) والمسرحيات الدنيوية من جذور واحدة[2].

ومنذ بداية عام 1470، وتحت تأثير فلسفة النزعة الإنسانية humanism كانت تقدم على المسارح في إيطاليا أشكال من المأساة والملهاة اللاتينية، ونحو عام 1540 برز نوع ثالث هو المسرحية الرعوية كان مبشراً بميلاد الأوبرا، وفي نهاية القرن السادس عشر نما الفن الغنائي المتعدد الأصوات (البوليفوني polyphony)

(1) باندولفي، فيتو، تاريخ المسرح، الجزء الثاني، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، ص 171.

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

مما حمل الموسيقيين على الاتجاه نحو طريق جديدة، وفي سبيل محاولة إحياء الفنون الإغريقية القديمة ومحاكاتها قامت جماعة من النبلاء بتأسيس أكاديميات ترعاها مجموعات من "المثقفين الجماليين" Estheticians المعروفين ليعملوا على ترقية الفن وذلك باحتوائه ضمن صيغ محددة، وقد انتشرت تلك الأكاديميات في أنحاء إيطاليا وبينها ما كان للأدب أو للتصوير أو للنحت، وأول أكاديمية للموسيقى كانت تلك التي أسسها الكونت باردي Bardi في فلورنسا بمشاركة من الكونت كورسي Corsi، وكانت تجمع بين رجال الأدب والموسيقى والعلماء النظريين، وقد دعيت تلك المجموعة بالكاميراتا Camerata وكان من أبرز أعضائها الموسيقيون: بيري، وكاتشيني Caccini، وغاليلي Galilei (والد عالم الطبيعة الشهير)، وكافالييري Cavalieri، والأديب الشاعر رينوتشيني، وفي عام 1581 نشر غاليلي كتاباً باسم "محاورة ثنائية dialogue في الموسيقى القديمة والحديثة" لخص فيه الفلسفة الموسيقية لجماعة الكاميراتا التي آلت على نفسها تطبيق المثل الجمالية العليا للفلسفة الإغريقية على الموسيقى الإيطالية، وفي رأيه أن فن تعدد الأصوات هو مكمن العلة وعلى الموسيقى أن تخضع للكلمات التي تتحكم أيضاً في الإيقاع والقفلات، وتعمل على تجميل الكلمة المنطوقة، وعلى دعم الحركات المسرحية للممثل المغني، لكي يؤدي التزاوج الروحي بين الموسيقى والمسرحية إلى بعث المثل الأعلى اليوناني لفلسفة أفلاطون الجمالية، وقد رأى كاتشيني، في مجموعة ألحانه التي نشرها باسم "الموسيقات الحديثة" new music، أن فن تعدد الأصوات الذي يعدّ السمة البارزة لعصر النهضة يؤدي إلى تقطيع أوصال الشعر لأن الأصوات الفردية تغنّي ألحاناً مختلفة في وقت واحد مما يؤدي إلى مطّ مقاطع الشعر المغنى أو ضغطها وبذلك تقضي على الكلمة والوزن، ومهما كان الاختلاف بين أنصار المدرسة القديمة في عصر النهضة وأنصار المدرسة الحديثة في عصر الباروك فقد بنى الفريقان معاً أفكارهما الجمالية على النظرية الأفلاطونية القائلة بأن الفن هو محاكاة للطبيعة، أما جماعة الكاميراتا فقد خرجوا بعد موقفهم المتطرف من موسيقى عصر النهضة بتطرف ثان يحسب عليهم، فقد تركوا للموسيقى دوراً ثانوياً

قاصراً على دعم الكلمة المنطوقة، ولا ينكر أنهم في البداية استخدموا مذهب المشاعر affections لتأكيد دلالات النص وزيادة فعالية اللحن الموضوع له، ولعل ما حصل في فلورنسا يذكّر بالمدرستين المتضادتين في تاريخ الغناء العربي فقد عمل عرب الأندلس على تطويع الشعر للموسيقى في حين عمل المغنون العرب في المشرق على إخضاع الموسيقى للشعر.

بدايات ظهور الأوبرا:

❖ الأوبرا في إيطاليا:

في عام 1600 قدّم بيري مسرحية إورديتشه Euridice (زوجة أورفيوس) والنص لرينوتشيني، في قصر بيتّي Pitti في مدينة فلورنسا، بمناسبة زواج هنري الرابع (ملك فرنسا) وماريا دي ميديتشي، وكان يتخللها إلقاءات ملحونة بمرافقة آلية وبجوقة غنائية في بعض الأحيان، وكان الإلقاء الملحون يتبع إيقاع الكلمة وجرسها تسانده في ذلك اتفاقات chords بسيطة تساعد المؤدي على البقاء في اللحن المراد، وبذا عدّت إورديتشه - على بدائيتها - أول أوبرا ظهرت في التاريخ علماً بأن كاتشيني كان قد وضع موسيقى للنص نفسه أيضاً عام 1600 إلا أنها لم تظهر للوجود إلا بعد عامين.

وظهر في عام 1600 ذاته نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية أطلق عليها اسم "الأوراتوريو" ومنها تمثيلية "الروح والجسد" التي كتبها "إيميليودي كافالييري (1550 - 1602) Cavaliri" واستخدم فيها الرقص والغناء والتمثيل والمشاهد المسرحية وكانت تشبه في سماتها أوبرا "بيري Peri" فكانت مزودة بمجموعات إنشاد كورالي بسيط وبفواصل من موسيقى الآلات المناسبة لكل شخصية درامية والمصاحبة للأصوات البشرية في اتحاد نغمي وفقاً لطبقاتها الصوتية، وحول فيه الحوار إلى غناء بجانب أجزاء الكورال والأدوار المنفردة، ويعد "كافالييري" أول من نقل الموسيقى إلى خشبة المسرح وأول من حوّل المسرحية إلى ألحان وكان راقصاً وعازفاً للأورغن وأستاذ غناء وهو ممهد الطريق الحقيقي إلى

الكتابة الأوبرالية بلا منازع، غير أن "الأوراتوريو" لم يلبث أن تجرد من العناصر المسرحية من ملابس وتمثيل ومناظر وخشبة مسرح ليؤدى وحده بالكنيسة تلاوةً وإنشاداً وإلقاءً وغناءً منفرداً، في حين تطورت الأوبرا فاتسم إخراجها بالفخامة والثراء فأقيمت دور للأوبرا، واشترك المهندسون في إخراج المسرحية الأوبرالية لإظهار الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك، وكان المهندسون يحققون معجزات مسرحية كتصوير الزلازل والعواصف الرعدية وتحويل خشبة المسرح إلى بحر تظهر فيه جنيات الماء وحورياته ثم تختفي في غمضة عين، كما أدخلت الباليه كفن الرقص بين فصول الأوبرا في بعض الأحيان، ويؤكد د. ثروت عكاشة: " ... في هذا العصر ولدت الأوبرا التي تعد أكثر النماذج تمثيلاً لفن الباروك Baroqur فقد أرضت أهل الباروك الذين كانوا يتشيعون لإطلاق الحدود فيما بين جميع الفنون، ولهدم الأسوار التي تفصلها عن بعضها البعض، إذ يجب أن تتآلف جميعها ضمن العمل الدرامي مكونة وحدة ضخمة"[1].

وفي عام 1607 قام مونتفيردي Monteverdi بتلحين "أورفيو" Orfeo والنص الشعري لرينوتشيني أيضاً، وقد أغنى هذا العمل، وما فيه من ابتكارات، التوسع الانسجامي والتحويل المقامي وأكثر من عدد الأغاني والجوقة الغنائية، فأتت غنية بمعان وأحاسيس وإلقاءات ملحونة مسرحية أكثر تجديداً، وأغنيات قصيرة غنية بالتنويع والأفكار الموسيقية الجذابة، وبذلك تعدّ بحق أول أوبرا في تاريخ الفن، ومن مبتكراته: الثنائيات الغنائية، والافتتاحية قبل رفع الستار عن المسرح، واستخدام فرقة موسيقية كانت تعد كبيرة آنذاك تتألف من 36 عازفاً تؤدي مختلف الطوابع الصوتية وأدق الأغراض التعبيرية، والعودة إلى أسلوب المادريغال madrigal الذي جدّده جماعة الكاميراتا، وإلباسه حلة جديدة، وكان مونتفيردي يؤثر الموضوعات التاريخية على الأسطورية، وقد قدّم سنة 1608، أي بعد عام من أورفيو، أوبرا "أريانا" Ariadne وعدة أعمال أخرى، وقد شهر مؤلفون

(1) د. ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن، الزمن ونسيج النغم، ص 133.

كثيرون في أيامه وبعدها في تأليف الأوبرا ومنهم: كافالّي **Cavalli** سيد مدرسة مدينة البندقية، وكاريسّيمي **Carissimi**، وستراديلا **Stradella**.

وفي البندقية صار المغنون المخصيون موضة العصر للصفاء والثبات والقوة التي تتمتع بها أصواتهم الحادة (سوبرانو soprano وآلتو alto) ولشعبية الأوبرا آنذاك بنيت في البندقية عشر دور لها، وصارت الأوبرا في أواخر القرن السابع عشر مجرد عرض لأصحاب الأصوات المبدعة الذين غدوا يزاحمون المؤلف ذاته في انتزاع الصيت والأهمية، وبدأ كذلك نجم المغنية الأولى "بريما دونّا" prima donna بالظهور، وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر كانت نابولي مركز الإشعاع على العالم حيث لمعت، على خطى أليساندرو سكارلاتي A.Scarlatti، طريقة "الغناء الجميل" bel canto أي فن الغناء الكامل جمالاً وجودة، وسكارلاتي هذا هو الموسيقي الحقيقي الذي أبدع فناً أورثه كلاً من موزارت وهَندل Handel وغزت أوبراته أوروبا بأسرها في القرن الثامن عشر، وبقيت مرموقة بعد ذلك.

◆ الأوبرا في فرنسا:

كانت لفرنسا تقاليدها الخاصة في المسرحيات الكلاسيكية، مثل مسرحيات كورنيي Corneille وراسين Racine، وفي الباليه، وكان تكوين الأوبرا يتطلب شكلاً يجمع بين الاثنتين الأوبرا والباليه، وهذا ما قام به لولّي (الإيطالي الأصل) وأطلق على الأوبرا اسم "المأساة الغنائية" tragedy Lyrical، وقد أهمل طريقة "الغناء الجميل" الممتلئة بالتزيينات والزخارف اللحنية مقابل تطويع الموسيقى للنص متبنياً أسلوباً غنائياً جديداً يتلاءم مع اللغة الفرنسية، ثم أتى رامو Rameau (المشهور بأبحاثه في علم الصوت وفي الانسجام) بعد لولّي وأحرز نجاحاً كبيراً في أعماله ومنها الأوبرا- الباليه: "الهنديات الحمر المهذبات" (1735)، فأسلوبه الغني في تركيبه، الموصوف بجديته البالغة وحبكته الخيالية، كان يتعارض تماماً مع الإيطاليين الذين كانوا يعملون وقتها في الأوبرا الملهاة، وعند غلوك Gluck (الألماني الأصل)، أصبحت القصص أكثر بساطة واستخدمت

الموسيقى لتكشف عن الطبائع وتهيئ الأجواء، ومع أوبراه "أورفيو وإوريديتشه" (1762 ثم عدلت عام 1774) تعادلت كفتا الميزان بين الموسيقى والمسرحية، وقد شهدت باريس نزاعاً بين أنصار كل من الأوبرا الفرنسية والأوبرا الإيطالية دام سنتين، دعي بحرب الهازلين، وذلك بعد عرض أوبرا "إيفيجينية في توريد" لكل من غلوك وبيتشينّي Piccinni.

◆ الأوبرا في إنكلترا:

وفي إنكلترا، كتب بورسيل Purcell أوبرا قصيرة بعنوان "ديدو وإينياس" (1685) تأثر فيها بالأسلوبين الإيطالي والفرنسي، ثم وفد هَندل (الألماني الأصل) وتلميذ سكارلاتي إلى إنكلترا، وبصحبته فرقة إيطالية، وقام بوضع أوبرات رائعة فيها ولكن بالأسلوب الإيطالي البحت ومنها "يوليوس قيصر في مصر" (1724).

◆ الأوبرا في النمسا وألمانيا:

أما في النمسا وألمانيا فقد احتضن موزارت النمساوي نوعي الأوبرا كليهما: الجدية في الأوبرا الفرنسية والخفة في الأوبرا الإيطالية الهازلة، ففي "اختطاف من السراي" (1782)، و"الفلوت المسحور" (1791) بلغ الإتقان فيهما عنده مبلغاً عظيماً في المزج بين المشهد والملهاة والرواية الخرافية والرواية الأخلاقية، فكانتا الأساس الوطيد للأوبرا الألمانية، وأوبراته الثلاث التالية: "أعراس الفيغارو" (1786)، و"دون جوفاني" (1787) و"هكذا يفعلن كلهن" (1790)، كانت كلها إيطالية بنصوصها وأسلوبها، بالتعاون مع كاتب النصوص الموهوب دابونته Da Ponte، أما أوبرا "فيديليو" Fidelio، (التي أجريت عليها تعديلات عدة مرات)، فكانت المغامرة الوحيدة لبتهوفن في فن الأوبرا: ففيها موسيقى رائعة ولكنها أقل التزاماً في طابعها المسرحي، ويعد فيبر Weber الأب الحقيقي للأوبرا الألمانية الرومانسية.

وقد نالت أوبراه "الصياد الحر" (1821) نجاحاً شعبياً وختم أعماله بأوبرا "أوبيرون" Oberon (1826) معتمداً على نص بالإنكليزية إلا أنها لم تلق نجاحاً.

◆ الأوبرا في الولايات المتحدة الأمريكية:

ظهرت الأوبرا في الولايات المتحدة جد متأخرة مثل أوبرا "بورغي وبيس" Porgy and Bess (أوبرا شعبية) (1935) لغيرشوين Gershwin، و"القنصل" (1950) لمنوتّي Menotti، و"فانيسّا" (1958) لباربر Barber، و"الأرض الغضة" the tender land (1954) لكوبلاند Copland.

اتجاهات الأوبرا في القرن التاسع عشر:

شهدت الأعمال الأوبرالية في القرن التاسع عشر تطوراً ملحوظاً:

في إيطاليا: تألق من جديد فن الغناء الجميل للأوبرا في أعمال روسّيني كأوبرا "حلاق إشبيلية" (1816)، وبلّيني Bellini في "نورما" (1831)، ودونيزيتي Donizetti في "لوتشيا دي لامرمور" (1835)، وبونكييلّي Ponchielli في "الجوكونده" (1876)، وكل منهم خبير في اكتشاف المواقف الدرامية الحقة، وعند هذه النقطة راحت أهمية الأوبرا الهازلة تتضاءل بسرعة، فقد ولد عصر الأوبرا الفخمة مثل: "الفرنسيون البروتستنت" أو "الهوغونو" (1836) les Huguenots لميربير Meyerbeer الألماني الأصل، و"الأفريقية" (1865) لآليفي Halevy الفرنسي، أما فيردي الإيطالي الذي غلب على أعماله الطابع الدرامي الحقيقي فقد نالت أعماله استحساناً غير عادي بدءاً من "نابوكّو" Nabucco أي (نبو خذ نصر) (1842) وتبعتها سلسلة طويلة من الأعمال الناجحة بينها "مهرج الملك" (1851)، و"المرأة الضالة" (1853) وغيرهما ثم أوبرا "آيدا" Aida أي (عايدة) (1871)، هذا مع العلم أن أسلوبه في التلحين بدأ يتبدل منذ أوبرا "ماكبث" Macbeth، وأنجز عملين مهمين، بعد انقطاع طويل، بدا فيهما تأثره الواضح بدرامية فاغنر وشكسبير معاً، وهما "عطيل" (1887) و"فالستاف" (1893) وهما آخر أعماله.

وجاء فريق من مؤلفي الأوبرا الإيطاليين بفهم وأسلوب جديدين تبديا بما سمي بـ "الواقعية" verismo realism، وهو مذهب ينحو نحو التعامل مع الإنسان العادي في أجوائه المعاصرة، وأفضل من مثّل ذلك في إيطاليا: ماسكانيي

Mascagni في أوبرا "الشهامة الريفية" (1890)، وليونكافالّو Leoncavallo في أوبرا "مهرجو السيرك" (1892)، وبعض أعمال بوتشيني Puccini الرائعة في الأوبرا مثل: "الحياة البوهيمية" (1896) و"توسكا" (Tosca (1900 و"مدام بترفلاي" (1904).

في فرنسا: شهر عدد من المؤلفين بينهم: غوستاف شاربانتييه G.charpentier في "لويز" (1900)، وبيزيه Bizet في "كارمن" (1875) التي حظيت بنجاح باهر، وفي فرنسا كذلك كان برليوز Berlioz يبني مجداً شامخاً مع إبداعه المسمى "الفكرة الثابتة" idea fixe وهي جملة لحنية قصيرة تستخدم في العمل الموسيقي لربط الأجزاء بعضها ببعض، وقد صادفت مؤلفاته، مثل "الطرواديون" (Trojans (1863، تأرجحاً بين الإخفاق والنجاح في حين لاقت أعمال لزملائه نجاحاً فائقاً يمثله ما لاقته كل من "فاوست" (Faust (1859 و"روميو وجولييت" (1867) لغونو Gounod، و"شمشون ودليلة" (1877) لسان سانس SaintSaens، و"حكايات هوفمان" (1881) لأوفنباخ، و"لاكميه" (1883) Lakme لديليب Delibes، كما امتلأت بأرق الأحاسيس والشاعرية الدافقة كل من أوبرا "مانون" (Manon (1884 وأوبرا "تاييس" (Thais (1894 لماسنيه Massenet، وكانت أوبرا "بيلياس وميليزاند" (Pelleas and Melisande (1902 لديبوسي Debussy ممثلة للمدرسة الانطباعية الفرنسية، ومعها أوبرا "أريان وذو اللحية الزرقاء" (1907) لدوكاس Dukas، وذلك إلى جانب أعمال رافيل Ravel في الأوبرا مثل "الساعة الأسبانية" (1911)، وميّو Milhaud في أوبرا "كريستوف كولومبس" (1930)، وأونيغر Honegger السويسري في أوبرا "أنتيغونا" (1927) Antigone.

في ألمانيا: يمكن وصف أعمال فاغنر الأولى بالتقليدية إلى أن اتجه إلى الأساطير الألمانية وشرع بذلك في تحقيق أفكاره في المسرحية الموسيقية التي تقول بالمسرحية المتواصلة غير المتقطعةِ بالأغاني القصيرة والثنائيات وغيرها، والتي ترافقها موسيقى أوركسترية غنية في إخراج ضخم، ومن أوبراته: "الهولندي الطائر" (1843)

the flying Dutchman، و"تـانهويزر" Tannhauser (1845)، و"لـوهنغرين" (1850).

وتبـدو إنجـازات فـاغنر البـاهرة في سلـسلة أوبـرات أربـع في "حلقـة النيبلونـغ" The ring of the Nibelung وهـي: "ذهـب الـراين" The Rhine Gold، و"الفالـكيريه" The Valkyrie، و"زيغفريد" Siegfried، و"شفق الآلهة"، وقد قدمت الرباعية مجتمعة في أربع ليال متتالية (1876)، واستغرق تحضيرها عشرين عاماً، وقد ظهرت له في أثنائها أوبرا "تريستان وإيزولده" (1865)، أما أوبراه الأخيرة "بارسيفال" (1882) فلم يمكن عرضها إلا على مسرح بلدة بايروت Bayreuth البافارية الضخم الذي افتتح عام 1876، وما يزال يقام فيه مهرجان دوري لأعمال فاغنر، وقد أقيم وفق تصميمات فاغنر الثورية ومنها إخفاء الأوركسترا والجوقة الغنائية عن العيان وذلك ليتم التوازن الصوتي بين الآلات والأصوات، إلى جانب الإمكانات الضخمة المتاحة للفنون المسرحية جميعاً.

كان فاغنر يناضل في سبيل تحقيق الانصهار والاندماج الكاملين بين فنون الموسيقى والدراما، وبغيته تأسيس العمل الفني الذي يوحد بين الفنون جميعها، في حين كان من قبله يهدف إلى إيجاد التوازن بينها، وقد استخدم فاغنر جملة لحنية أو إيقاعية سماها باللحن أو الفكرة الدالّة leitmotive كعلاقة مميزة لشخصية معينة أو مزاج أو عاطفة ما، فيعطيها ما يشبه الهوية الشخصية، وهذا ما يذكّر بالفكرة الثابتة لبرليوز.

ويعد ريتشارد شتراوس الوريث الأقرب لفاغنر وذلك في أوبرا "سالومي" Salome (1905)، و"إليكترا" (1909) وغيرهما، ومن الأوبرات الألمانية الشهيرة أيضاً "مارتا" (1847) لفلوتو Flotow، و"الزوجات الطروبات من ويندسور" (1849) لنيكولاي Nicolai، و"هنتزل وغريتل" (1883) لهومبردينك Humperdinck، و"ماتيس المصور" (أوبرا - أوراتوريو) (1930) لهيندميث Hindemith، و"لولو" (1937) لبيرغ Berg النمساوي.

المدرسة القومية الروسية:

أغنت القرنين التاسع عشر والعشرين أوبرات مشاهير المدرسة "القومية الروسية" مثل: "بوريس غودونوف" (1874) لموسّورسكي Moussorgsky، و"الأمير إيغور" (1890) لبورودين Borodin، و"الديك الذهبي" (1909) لريمسكي كورساكوف RimskyKorsakov، هذا بالإضافة إلى "إيوغين أُونيغين" (1879) لتشايكوفسكي، و"حُب البرتقالات الثلاث" (1921) لبروكوفييف Prokofiev اللتين لا تلتزمان النزعة القومية.

وقد أثرت الحركة القومية أيضاً في كثير من أعمال المؤلفين الأوربيين مثل: "العروس المباعة" (1866) لسميتانا Smetana، و"ينوفا" (1904) لياناتشيك Janacek التشيكوسلوفاكيين، و"قصر ذي اللحية الزرقاء" (1918) لبارتوك Bartok، و"هاري يانوش" (1926) لكوداي Kodaly الهنغاريين[1].

جمع الفنون في الأوبرا:

أتت الأوبرا كأحد مظاهر جمع الفنون السبعة، حيث يمكن العودة لتقديم أحمد بيومي في القاموس الموسيقي "الأوبرا" لملاحظة ما يخص تعاون وجمع الفنون فيها: "أوبرا: الأوبرا عمل مسرحي غنائي Opera مؤلّف درامي غنائي متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء، يؤدى الحوار بالغناء بطبقاته ومجموعاته المختلفة، موضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر التي كتبت فيه وتشمل الأوبرا على الشعر والموسيقى والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينها، كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثلاثيات والإلقاء المنغم Recitative، والغناء الجماعي (الكورال) وبمصاحبة الأوركسترا الكاملة..."[2].

كذلك تحدث د. ثروت عكاشة عن تعاون وجمع الفنون رغم سيطرة بعضها على الآخر في بعض الأعمال، بقوله: " ... وقد تلاقت الفنون جميعها في كل من

(1) هشام الشمعة، الموسوعة العربية، المجلد الرابع، ص 122، (بتصرف).

(2) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، ص 286.

نموذجي الأوبرا والباليه، غير أنها لم تصل إلى مرتبة التوازن والتكامل الرائعة، وكثيراً ما كانت الموسيقى تطغى على التمثيل في الأوبرا، كما كان يحدث العكس أحياناً، وقد أخذت الفنون التشكيلية فيها مكان الصدارة مرات وتراجعت تماماً مرات أخرى، وفي أوبرات "الإخراج المسرحي الكبير" طغت المشاهد الدرامية على ما سواها كما فعل "مييزبير" في أوبرا "الهيوجونوت" حيث دارت مذبحة "سان بارتلميو" التاريخية وسط ديكور مسرحي هائل قام به فنانون تشكيليون، ونجح "فاجنر" في أن يعطي مثلاً رائعاً في أوبراته لوحدة الفنون جميعها في عمل فني شامل، كما جمعت فرقة "ديا جيليف" للباليه الروسي في العقد الثاني والثالث من القرن العشرين أكبر فناني العصر في الموسيقى والتصوير والرقص مثل "سترافنسكي" و"رافل" و"داريوس ميلو" و"بيكاسو" و"باكست" و"جونتشاروفا" و"فوكين" و"آنا بافلوفا" وغيرهم، وقد جنح "بروكوفييف" إلى إبراز مشهد السوق المزدحم بالرائحين والغادين في باليه "زهرة من صخر" ومنحه اهتماماً أكبر من اهتمامه بإبراز حركة الرقص"[1].

الأوبريت : Operetta

نوع من المسرحيات الغنائية كان محبوباً في الفترة بين أواسط القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من القرن العشرين، تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية، ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلاً من الحوار الغنائي، وعلى أغان بدلاً من ألحان، وغالباً ما تكون مقدمة الأوبريت خليطاً من أغان منتزعة من العرض وليست شيئاً مؤلَّفاً مستقلاً كما في الأوبرا.

الغرض من الأوبريت هو الترفيه وإدخال السرور على النفوس وليس إثارة العواطف القوية أو الكشف عن قضايا مهمة، وفي كثير من الأوبريتات نجد أن عقدة القصة إما عاطفية (رومانسية) أو ساخرة، وفي معظم الحالات تتضمن نوعاً من

(1) د. ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن (الفن المصري)، الجزء 1، ص 64.

الارتباك حول أخطاء غير مقصودة، كما تنتهي بنهايات سعيدة كثيراً ما تعكس شيئاً من المغزى الأخلاقي، وتظهر الموسيقى ألحاناً مباشرة من غير تعقيدات لحنية، وفيها إيقاع قوي، ومن بين الأوبريتات المعروفة تلك التي تحتوي على رقصات وغيرها من التي تقوم على أساس رقصة الفالس والكورال (الغناء الجماعي).

ازدهرت عدة مدارس قومية خلال الفترة التي انتشرت فيها الأوبريتات واستقبلت بلهفة شديدة، وازدهر هذا النوع في فرنسا، وكانت أجمل الأوبريتات التي كتبت هي تلك التي ألفها جاك أوفنباك، وهو مؤلف موسيقى فرنسي ألماني المولد، ومن بين أوبريتاته الرئيسية التي ألفها أورفيس في العالم الأرضي (1858م) ولابيل هيلين (1864م)، ولابيريشول (1868م).

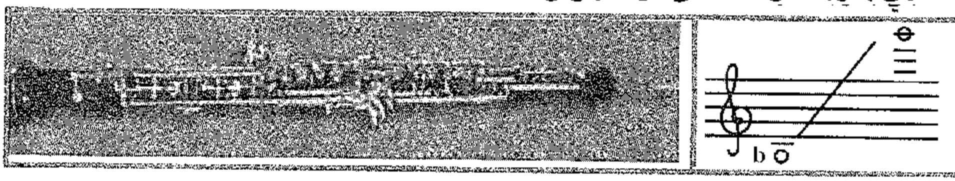
في عام 1860م، كتب المؤلف الموسيقي النمساوي فرانز فون سوبّيه أوبريت داس بنسيونات الذي أصبح النموذج الحي للأوبريت في فيينا، غير أن رائد مدرسة الأوبريتات الفيينَيَّة هو يوهان شتراوس الابن، فقد جعل شتراوس الفالس السلسلة الفقرية لإيقاع موسيقى الأوبريت، وكان أوبريت داي فلدرماوس (1874م) أشهر مثال للمدرسة الفيينِّية، وقد سيطر الأوبريت الفييني الرومانسي على هيئة وشكل الأوبريتات التي ظهرت في أوائل القرن العشرين مع انتشار أعمال مثل الأرملة المرحة (1905م) التي ألفها فرانز ليهار والتي كانت محببة لكثيرين، ويرتبط الأوبريت الإنكليزي ارتباطاً وثيقاً بفريق السير وليم جيلبرت والسير آرثر سوليفان، فقد كتب كل منهما مؤلفات ساخرة أضحت محبوبة في سائر أنحاء البلاد التي تتحدث اللغة الإنكليزية وخاصة مؤلفات مثل سفينة صاحبة الجلالة بينافور (1878م) والميكادو (1885م)[1].

الأوبوا : Oboe

الأوبوا oboe آلة نفخ خشبية ذات ريشة قصبية مزدوجة، أنبوبتها مخروطية الشكل تحتوي على ستة ثقوب وعدة مفاتيح، يتطلب أسلوب النفخ فيها سيطرة

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

كافية من العازف، تصنع الآلة، عادة، من خشب قاس كالأبنوس ومن ثلاث قطع تنتهي بفرجة موسعة على هيئة جرس.



وللأوبوا مساحة صوتية لديوانين ونصف ونيف، وتطابق كتابتها الموسيقية أصوات البيانو كما تساعد آلات الأوركسترا في ضبط أصواتها.

تعود أصول الأوبوا إلى آلات نفخ قديمة جداً وجدت في آسيا وفي بلاد حوض البحر المتوسط كالشوم shawm والمزمار العربي والأولوس aulos الإغريقي، ولعل اللفظ الإنكليزي "أوبوي"، والإيطالي "أوبُو"، والفرنسي "أوبوا" hautbois جاء من التهجئة الأصلية للاسم الفرنسي القديم هوبوا hautboy أو هوكس- بوا haulxbois أي "الخشب العالي الصوت"، وعرفت الأوبوا في منتصف القرن السابع عشر في أوروبا وظهرت في بلاط الملك لويس الرابع عشر واستخدمها كامبير R.Cambert (1677 -1628) أول مرة في أوبرا "بومون" Pomone عام 1671، ثم انتشرت بسرعة في جميع أنحاء أوروبا وتحسنت صناعتها إبان القرن التاسع عشر في تحديث المفاتيح وأصول تصبيعها.

كانت الأوبوا مع الكمان مثار إعجاب المؤلفين الموسيقيين منذ عصر لولّي Lully الذي استخدمها في كثير من أعماله الموسيقية، صوتها أنفي أخنّ حاد، وتعد الصادح (سوبرانو soprano) الحزين في الأوركسترا وتستطيع أن تصوت بعذوبة أيضاً، ولها مقدرة على التلوين الموسيقي وخاصة في التعبير عن الأنين كما في "السمفونية الخيالية" التي وضعها برليوز H.Berlioz، أو في السرور المبهج مثل أوراتوريو "جوديث" التي وضعها فيفالدي A.Vivaldi، ناهيك عن التصوير الريفي المستخدم بكثرة.

وبين من كتب ألحاناً خاصة بالأوبوا هَنْدل Handel في سوناتات وثلاثيات للكمان والفلوت والأوبوا، وهايدن F.J.Haydn في حوارية (كونشرتو) الأوبوا مع

الأوركسترا، وروسيني G.Rossini في "منوعات" للأوبوا مع الأوركسترا، ومع بداية القرن العشرين، شهدت الأوبوا مولداً حقيقياً مع كل من بريتن B.Britten. وفون ويليامس Vaughan Williams وغيرهما.

وثمة آلة أخرى ظهرت عام 1730 سميت بأوبوا الحب oboe d'amore وهي على درجة "لا، A" استخدمها باخ J.S.Bach في كثير من مؤلفاته الدينية، كما استخدمها الكثيرون من مؤلفي القرن العشرين منهم ريتشارد شتراوس R.Strauss في السمفونية المنزلية sinfonia domestica.

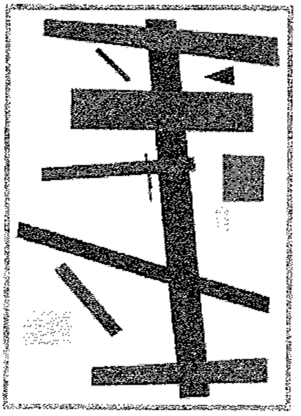
تتألف أسرة الأوبوا في الأوركسترا من أربع آلات رئيسة هي: الأوبوا، والقرن الإنكليزي cor anglais، والباسّون أو الفاغوتّو bassoon، fagotto، والباسّون الخفيض double bassoon، والقرن الإنكليزي هو أوبوا من طبقة صوتية أقل حدة (آلتو alto) وأصوله قرن الصيد، استخدمه باخ في كثير من مؤلفاته الموسيقية، أما الباسّون فينخفض عن الأوبوا بديوانين، ويقول ريمسكي كورساكوف Rimsky Korsakov عنه: "إنه هَرِمٌ وماكر في السلالم الكبيرة، ومتألم وحزين في الصغيرة منها"، ويلقبه البعض بمضحك الآلات لمزاياه الخاصة في الأصوات المنخفضة والمتقطعة كما في الرقصة الصينية من باليه "كسّارة البندق" لتشايكوفسكي Tchaikowsky، وهو فَكِه ومخادع أيضاً في "بطرس والذئب" لبروكوفييف S.Prokofiev، كما يمكنه إبراز مشاعر مختلفة أخرى كثيرة[1].

الأَوجية (نزعة): Suprematism

الأوجية suprematism اسم أطلقه كازيمير مالِفتش C.Malevitch على النزعة التجريدية الهندسية في الفن التشكيلي التي أوجدها عام 1913 في روسيا وقد جاء بها من التكعيبية، وكانت العناصر التي استخدمها هي المربع والدائرة والمثلث، كما أن العمل الأول الذي عبّر عن الفكرة كان يمثّل مربعاً هندسياً باللون الأسود في لوحة بيضاء، عرضه مالفتش في موسكو عام 1913.

(1) حسني الحريري، مصدر سابق، المجلد الرابع، ص 129

وفي عام 1915 أصدر مالفتش "بيان الأوجي" Manifesto of Suprematism الذي شارك في كتابته الشاعر ماياكوفسكي وكتّاب طليعيون روس آخرون.



كازيمير ماليفتش "أوج رقم 50" (1915، متحف أمستردام)

زامن ظهور الأوجية النزعتان: البنائية constructivism التي أوجدها تاتلين Tatlin، واللاموضوعية non objectivism التي أوجدها روتشينكو Rodchinco، وكان تاتلين وروتشينكو يقاربان مالفتش في تفكيرهما.

وقام الأخوان بيفسنر Pevsner، في العشرينات من القرن العشرين، بدعم البنائية حين نشرا في موسكو ما أسمياه "البيان الواقعي" Realistic statement، وذلك قبل أن يغادرا إلى ألمانيا وفرنسا بعد تحريم السلطة السوفييتية في روسيا آنذاك النزعات الحديثة في الفن التشكيلي، مما ساعد على انتقال الأوجية والبنائية إلى ألمانيا بدءاً من سنة 1922 حيث تلاقى الاتجاهان في محيط مدرسة الباوهاوس Bauhous، مع الاتجاه المسمى "التشكيل الجديد" newformation الذي جاء به من هولندا فان دويسبورغ Van Doesburg، وعمل على ترسيخه موندريان Mondrian الذي حوّل شاعرية الأوجية إلى عقيدة تشكيلية صارت من مرتكزات الفن المعاصر.

ويمكن القول إنه يعود الفضلُ إلى مالِفتش ونزعته الأوجية، التي استوحاها من المثالية الأفلاطونية، في تسريع الانطلاق من التكعيبية إلى التجريد الهندسي

باعتماد معطيات هندسية صرفة، وكان ذلك أساساً لمجال جديد في البحث التشكيلي، قطّع الصلة بين الأثر الفني وبين معادله الموضوعي المرئي في العالم الخارجي[1].

الأورفية في الفن: Aloorvih in art

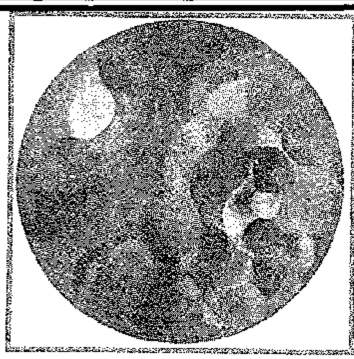
مع بدايات القرن العشرين ظهر في مجال التصوير اتجاه جديد انطلق من التكعيب نحو التجريد وأعطى الأولوية للّون، وقد أطلق الشاعر الفرنسي أبولينير G.Apollinaire سنة 1912 على هذا الاتجاه اسم "الأورفية" مشيراً إلى ما أسماه المصورون الرمزيون فناً أورفياً مقاربين بين تناغم الألوان في لوحات بول غوغان P.Gaugain وأشعار أورفيوس الشاعر والمغني الأسطوري.

وقد أسس هذا الاتجاه المصوّر الفرنسي روبرت ديلوني R.Delaunay على التكعيبية التحليلية analytical Cubism مضيفاً إليها صفةً شاعرية حين انتقل نوعياً من اللون الكامد إلى المضيء ومن الشكل الموضعي إلى المجرّد، بهدف خلق تناغم بصري في اللوحة يحاكي التعبير الموسيقي.

اعتمد ديلوني في بحثه على كتاب "قانون التضاد المتواقت للألوان" الذي وضعه الكيميائي الفرنسي شفرول M.E.Chevreul سنة 1839، وكان المصور الفرنسي جورج سورا G.Seurat من مصوري ما بعد الانطباعية، قد استعمل هذا القانون في طريقته "النقطية" Pointillism التي صوّر بها أشكالاً موضوعية، إلا أن ديلوني لجأ إلى استعمال القانون تجريدياً أي مفتشاً عن تأثيرات اللون والضوء في اللوحة من دون تمثيل شيء موضوعي، ففي لوحته التجريدية التي أسماها: "تأليف متواقت، أقراص الشمس" (1912 متحف الفن الحديث في نيويورك) صوّر ديلوني إيقاع دوائر الألوان وحركتها لكي تتلاقى الألوان في توضُّع يشف فيه عن بعضها في تناغم بصري مدروس.

---

(1) حسني الحريري، إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 134، (بتصرف).



لوحة تجريدية للفنان ديلوني "تأليف متوافت، أقراص الشمس" (1913، متحف الفن الحديث في نيويورك)

وقد تبنى فنان آخر وهو فرانتيتشك كوبكا F.Kupka الاتجاه الأورفي، ففي لوحته التي أسماها: "قرص نيوتن، دراسة التسلسل Fugue في لونين" (1912 متحف فيلادلفيا) استطاع أن يجعل الذبذبات اللونية تؤدي موسيقى بصرية أمام عين المشاهد، ومما يلفت النظر المقارية الموسيقية في عنوان اللوحة المقترح، شارك أيضاً في الحركة الأورفية كل من المصورين مرسيل دوشان M.Duchamp وفرنان ليجي F.Leger وفرانسيس بيكابيا F.Picabia وكان هؤلاء في طليعة الفنانين الذين ابتعدوا عن التصوير الذي يُعنى بتمثيل الأشياء موضوعياً لقناعتهم بأنه تقليد وصفي، في حين تفسح الأورفية في المجال أمام اللاتشخيص، وهي ترسم المقارنة بينه وبين رصف اللون كتعبير موسيقي، وتجدر الإشارة إلى أن الأورفيّة كانت وسيلة تحولت بها التكعيبية التحليلية إلى تكعيبية تركيبية Synthetic cubism.

ومع أن الحركة الأورفية في التصوير قد ازدهرت مدة قصيرة إلا أنها تركت أثراً عند فناني حركة "الفارس الأزرق" Blaue Reiter الألمانية وفناني حركة "التزامن اللوني" Synchromist الأمريكية[1].

الأورفية في الموسيقى والمسرح والسينما:

دخلت أسطورة أورفيوس ويوريديس في كثير من الفنون المسرحية والموسيقية والسينمائية، فتناولتها بأساليب مختلفة وبأشكال متعددة فقد عمد كثير من

(1) إلياس زيات، المصدر السابق، ص 221.

المؤلفين الموسيقيين إلى معالجة أسطورة أورفيوس وزوجته يوريديس في مؤلفاتهم وأعمالهم الموسيقية والمسرحية منذ بداية القرن السابع عشر حتى اليوم، وكانت مسرحية "أورديتشه" Euridice الدرامية للكاتب الإيطالي رينوتشيني O.Rinuccini (1562-1621) أول مسرحية تتخللها ألحان موسيقية منفصلة من تأليف ياكوبو بيري J.Peri، وقد عرضت هذه المسرحية في مدينة فلورنسا (إيطاليا) عام 1600 بمناسبة زواج ملك فرنسا هنري الرابع ماريا دي ميديتشي، وهي تعد أول محاولة أوبرالية في التاريخ، وبعد عامين من عرض "إورديتشه" قام كاتشيني G.Caccini (1550-1618) بتلخيص نص المسرحية ذاته، بعد أن شارك بوضع بعض الفقرات الموسيقية لتلك المسرحية مع بيري قبل ذلك.

وفي عام 1607 قام مونتفيردي C.Monteverdi بتلحين أوبرا "أورفيو" Orfeo التي كتب نصها الشعري رينوتشيني أيضاً.

وقد جاءت أوبرا "أورفيو" أغنى من سابقتها موسيقى وغناء وأحاسيس مسرحية حتى عُدَّت بحق أول أوبرا ظهرت في تاريخ الموسيقى، كذلك قام غلوك Ch.Gluck الألماني بتلحين أوبرا "أورفيو وإورديتشه" من تأليف الكاتب الإيطالي كالتسابيجي R.Calzabigi (1714-1795) وعرضت في المرة الأولى باللغة الإيطالية عام 1762، وباللغة الفرنسية في العام التالي.

كما أن هايدن Haydn وضع أوبرا تحت اسم "روح الفيلسوف" ألفها عام 1791 حول موضوع أورفيوس أخرجت أول مرة عام 1951، وجاء من بعده بندا البوهيمي (1722-1795) J.Benda، وباير (1771-1834) F.Paer، إلا أن أوفنباخ J.Offenbach الفرنسي اختار نوع الأوبريت، وهي الأوبرا الخفيفة، لتأليف مسرحيته المغناة تحت عنوان "أورفيوس في جهنم" (عام 1858) وضمّنها رقصة "الكان كان" CanCan الشهيرة، وجاء من بعده ماليبيرو R.Malipiero الإيطالي فكانت أوبراه بعنوان "أورفيد" (1918-1921) Orfeide، أما كازيلا (1883-1947) A.Casella الإيطالي أيضاً فقد اختار لأوبراه اسم "أسطورة أورفيو" (1932) وهي من فصل واحد في حين كانت جميع الأوبرات السابقة من ثلاثة

فصول، كذلك كانت أوبرا "مآسي أورفيه" The Misfortunes of Orpheus (1924) للمؤلف الموسيقي الفرنسي ميّو D.Milhaud من ثلاثة فصول أيضاً، وأوبرا "أورفيوس وأويريديكه" Orpheus and Eurydice (1923) لكرنيك E.Krenck النمساوي (1900-) و"أورفيوس" (1974- 1977) من تأليف بيرتويسل H.Birtwistle (1934-) الإنكليزي وهم من المعاصرين، أما المؤلف الموسيقي المجري فرانز ليست F.Liszt فقد عالج "أورفيوس" (1854) بصيغة "القصيد السمفوني" Symphonic Poem وعالج سترافنسكي I.Stravinsky الأسطورة "أورفيوس" بأسلوب الباليه Ballet، وكان ظهورها أول مرة عام 1948 في مدينة نيويورك.

وفي مجال المسرح والسينما عالج الكثيرون أسطورة أورفيوس بأساليب مختلفة وقد أخرج جان كوكتو J.Cocteau الفرنسي، فيلماً بعنوان أورفي Orphee وأخرج البرازيليون فيلم "أورفيوس الأسود" من إنتاج شركة أمريكية[1].

الأوركسترا : Orchestra

مجموعة من العازفين، يعزف كل واحد منهم على آلة مختلفة، لأداء عمل موسيقي ما، تحوي مزيجاً من العناصر الصوتية التي تتوافق فيما بينها حسب مواصفات "علم الصوت" acoustics في الطابع والمدى ونوعيتهما، اللذين يؤلفان توافقاً صوتياً فنياً فيما بينهما، والعدد المقرر من العازفين وآلاتهم لتشكيل فرقة موسيقية ما تحدده نوعية الموسيقى المؤداة من قبل هذه الفرقة، ولهذا، كان هناك أنواع مختلفة من الفرق الموسيقية اتخذت، غالباً، أسماءً وألقاباً تتناسب مع نوعية الموسيقى التي تؤديها.

أطلق مصطلح "أوركسترا" orchestra (في الإيطالية والإنكليزية) و"أوركيستر" orchestre (في الفرنسية)، تعميماً، على الفرقة الموسيقية ذات العدد

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، (بتصرف).

الوافر من أعضائها الذي يتجاوز الأربعين عازفاً، مثل "الأوركسترا السمفونية" التي تعد نحو 85 عازفاً والتي تؤدي مختلف الأعمال الموسيقية الكبيرة، و"أوركسترا الحجرة" chamber orch، وهي فرقة موسيقية مصغّرة عن الأوركسترا السمفونية وتعد من 15 إلى 45 عازفاً، و"أوركسترا الوتريات" Strings orch التي تضم أسرة الكمان فقط، وأما "أوركسترا المسرح" فهي ذات حجم متوسط تؤدي أعمال "وسيقى المنوعات" (الميوزيكال) musical، وإذا قلَّ العدد عن أوركسترا الحجرة، فتسمى الفرقة عندئذٍ حسب عدد عازفيها، كأن يقال "خماسي" quintet أي فرقة ذات خمسة عازفين.

جاء مصطلح "أوركسترا" من الإغريقية "أوركِستيكه" orchestiké أو "أوركيستاي" orcheisthai، أي المسافة بين جمهور المشاهدين وأفراد الجوقة الغنائية في المسارح الغنائية العامة، بينما كان العازفون يتمركزون أمام المشهد المسرحي، ثم تحوّر المصطلح إلى "أوركسترا" وأطلق على مجموعة أفراد الفرقة الموسيقية، منذ نشأتها، في أوائل القرن السابع عشر.

لم يكن أداء المؤلفات الموسيقية، قبل القرن 17، منحصراً في آلة موسيقية معينة، إذ كان يمكن أن تؤديها أي آلة موسيقية "بوليفونية" polyphony (أي إنها تستطيع أداء عدة أصوات معاً) كالعود أو الأرغن organ أو الكلافسان clavecin، ففي بداية القرن السابع عشر، برزت الحاجة إلى وجود فرقة موسيقية محددة لأداء الأوبرا opera - في مطلع ظهورها - في مرافقة التمثيل المسرحي الغنائي فيها، وكان ذلك سبباً أساسياً في تشكيل هيئة الأوركسترا التي كانت تعد من 18 إلى 35 عازفاً، وقد تم تشكيلها، مع تطورها، من ثلاثة أنواع أساسية من الآلات الموسيقية الوتريات (أسرة الفيول viol التي تحولت إلى أسرة الكمان)، وآلات النفخ الخشبية والنحاسية، ومختلف الآلات الإيقاعية، وتتألف كل من الوتريات وآلات النفخ (بنوعيها) من مجموعة الطبقات الصوتية الأربع الأساسية: "الصادحة" soprano، و"المتوسطة" alto، و"الأجشّة" tenor، و"الجهيرة" bass، وكانت مرافقة الألحان تدوّن للأوركسترا بما يشبه "الجهير المتواصل" basso

continuo (مرافقة رتيبة)، وغالباً ما كانت هذه المرافقة مرتجلة من قبل العازفين (كما هو في معظم حالات الغناء العربي).

تطور فن الأوركسترا عبر الموسيقى الآلية ولاسيما مع تطور "الحوارية" (الكونشرتو) concerto، و"سوناتا الكنيسة" church sonata، و"السنفونية الحوارية" symphony sinfonia concertante التي كانت تشير، وقتئذٍ، إلى قطعة موسيقية، وقد أُدخلت على الأوركسترا، في حينها، آلات الترومبيت trumpet، والترومبون trombone، والأوبوا oboe، وأصبحت "الحوارية الجماعية" concerto grosso تؤديها أسرة الوتريات بمصاحبة الأرغن أو الكلافسان، وكانت أوركسترا جوفاني ليغرنتسي G.Legrenzi، في النصف الثاني من القرن 17، تتألف من نحو 25 آلة من أسرة الوتريات، وأربعة أعواد كبيرة (تيورب) tiorbe، وبوقين (من نوع الكورنيت cornette)، و3 ترمبون، وباسون bassoon واحد، كما تحسّن وضع الأوركسترا في القرن الثامن عشر، إذ حلّت أسرة الكمان محل أسرة الفيول، وأخذ الهاربسيكورد harpsichord أو الأرغن يؤديان دور "الجهير المتواصل"، ففي خلال الربع الأول من القرن ذاته ظهر وجود آلة الكور (القرن) cor في التدوينات الموسيقية سرعان ما أخذت مركزاً لائقاً في الأوركسترا مثل قطعتي "تيغرانه" tigrane (عام 1715) لأليساندرو سكارلاتي A.Scarlatti و"راداميستو" (1720) Radamisto لهندل G.Handel، أما أوركسترا باخ J.S.Bach، في لايبزيغ فكانت تتألف من 18 إلى 20 عازفاً فقط، وبقيت الأوركسترا، في منتصف القرن الثامن عشر، تتألف من 25 إلى 40 آلة موسيقية، ومن أشهرها في تلك الفترة أوركسترا في لايبزيغ، ودرسدن، ومانهايم Mannheim، وباريس، وكان بعضها يضيف أحياناً، آلة من ذوات لوحة الملامس (المفاتيح) keyboard مثل الأرغن أو الكلافسان، وكان التوازن الصوتي منسجماً في أسرة الوتريات، إلا أن آلات الفيولا viola والتشيلو cello منها كانت قليلة نسبياً، ومع أن الطبقات الصوتية الأربع، الأساسية، التي تشكلها الوتريات كانت متوازنة فيما بينها، إلا أنه كان ضعف في عدد آلات الفيولا، كما أن الكثير من

موسيقى تلك الحقبة كان يمكن أداؤه من قبل ثلاث طبقات صوتية آلية فحسب، ومن الملاحظ أيضاً أن عدد آلات النفخ الخشبية المستخدمة، آنذاك، مثل الأوبوا والباسون كان يفيض عما يتطلب.

بابتعاد النظام الأوركسترالي عند هايدن F.J.Haydn عن النظم التقليدية المتبعة في أعمال الموسيقيين الألمان، تضاعف عدد آلات الوتريات التي اتخذت موقعاً أساسياً في الأوركسترا، وأصبح دور بقية الآلات ثانوياً، أما النظام الأوركسترالي عند المؤلف الموسيقي غلوك Ch. W. Gluck فكان أقل حيوية - أدائياً - مما هو عليه لدى هايدن ولكنه أكثر تحديداً في خطوط الألحان وطوابعها.

كانت إضافة آلة اليراعة (الكلارينيت) clarinctte (من فصيلة آلات النفخ الخشبية) إلى الأوركسترا جديرة بالاهتمام لدورها الانسجامي المهم في الموسيقى، وكان قد مضى قرن من الزمن على اختراعها، عام 1690، قبل أن تستخدم في الأوركسترا، وكان ظهورها، قبل عام 1750 نادراً كما لم يدوّن لها دور خاص بها إلا في مؤلفات بتهوفن L.Van. Beethoven ولاحقيه، ثم أصبح تعداد آلات النفخ الخشبية في الأوركسترا، عامة، ضرورياً للتوازن الانسجامي مع الوتريات.

ازداد عدد أسرة الكمان في النصف الأول من القرن التاسع عشر في الأوركسترا، فالأوركسترا التي كان يستخدمها المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا الألماني لودفيغ شبور L.Spohr في ميونيخ، كانت أسرة الكمان فيها تتألف من 24 كماناً، و8 فيولا، و10 تشيلو، و6 كونترباصاً double bass.

ويلاحظ في هذه الأسرة الوترية ازدياد عدد آلات الفيولا وذلك لتدارك قلتها في السابق، وازدياد عدد آلات التشيلو، مقارنة بآلات الكمان، وذلك لدعم التوازن الصوتي في الأوركسترا، وبالمقابل فقد قلَّ عدد آلات النفخ الخشبية، إذ استخدمت آلتان فقط من كل نوع منها، عدا في بعض الحالات الخاصة التي تتطلب إضافة آلات أخرى منها مثل البيكولو piccolo (فلوت صغيرة)، والكونترباسون double bassoon (كما في السمفونية الخامسة لبتهوفن)، فقليل من مؤلفات بتهوفن وفيبر Weber ومندلسون Mendelssohn وشوبرت Schubert وشومان

Schumann كانت تتطلب أكثر من ثماني آلات نفخ خشبية ومثلها من آلات النفخ النحاسية، إضافة إلى اثنتين أو ثلاثة من التيمباني tympany (آلة إيقاعية) غالباً وعامة، كانت الأوركسترا وقتئذٍ تتألف من ثلاثين آلة من أسرة الكمان مقابل عشرين آلة من نوعي آلات النفخ.

مع ظهور وتطور "القصيد السمفوني" symph. poem فإن الأوركسترا ازدادت بياناً وخصوصية، وأصبحت تقانة التجويق (التوزيع الموسيقي) أكثر انسجاماً مع العمل الموسيقي، إذ ازدادت آلات الأوركسترا الأكثر إيضاحاً لمتطلبات الموسيقى المؤداة، ويمكن اعتبار المؤلف الموسيقي برليوز H.Berlioz عبقري الأوركسترا الحديثة، وقد ألف كتاباً توضيحياً بتقانة الأوركسترا "رسالة في التجويق الآلي الموسيقي" Treaty instrumentation، ففي مثالين من مؤلفاته الدينية "توباميروم" tuba mirum و"سانكتوس" Sanctus زاد برليوز عدد آلات الأوركسترا إلى حجم كبير، لاسيما في المثال الثاني الذي حوى 37 آلة نفخ خشبية ونحاسية إضافة إلى أسرة الكمان التي تجاوزت المائة آلة، هذا عدا مجموعة الآلات الإيقاعية، وقد أقر فاغنر R.Wagner بأهمية الأوركسترا "البرليوزية" ولكنه اعتنى بتفصيلات أكثر، فجعلها أكثر مرونة وتوصيفاً، إذ أدخل تفصيلات في كل قسم من أسرة الكمان، واستغل حركات أقواسها للحصول على انسجام أكثر تفاعلاً، وضاعف آلات الكور إلى ثمانٍ إضافة إلى "التوبا الفاغنرية" W. tuba (جهيرة النحاسيات، وهي من تصميمه)، وزاد عدد آلات الهارب (الجنك) harp إلى ست بدلاً من اثنتين، أما ديبوسي C.Debussy فكانت أوركستراه أكثر نعومة وحساسية واستطاعة في أداء مختلف التلوينات الآلية، ولم يكن التركيب الأوركسترالي عنده ثابتاً، إذ كان يتبدل حسب نوعية الموسيقى المؤداة.

اتسمت الأوركسترا في العصر الإبداعي (الرومانسي) باستقلالية إمكاناتها التقنية والتعبيرية لكل آلة أو أسرة منها، ولاسيما آلات النفخ التي أصبحت تساند الوتريات في الشدة والانسجام (الهارموني) harmony، ففي القرن التاسع عشر، أنيط بآلات النفخ، عامة، استغلال شدة كل آلة منها، والتفرد ببعض

الألحان الرئيسة أحياناً، ولما كان التنسيق في شمولية الكتابة الأوركسترالية في العصر الاتباعي (الكلاسيكي) منوطاً بعازف الكلافسان أو بعازف الكمان الأول، خُص ذلك، في العصر الإبداعي، بالمؤلف الموسيقي، أو المجوّق للعمل الموسيقي، أو بقائد الأوركسترا الذي يدربها على الأداء المميز ثم يقودها في الحفل العام، وكان ريمسكي كورساكوف N.Rimsky Korrsakov ومالر G.Mahler، إضافة إلى برليوز، يهتمون بألوان التجويق، أما فاغنر، فكان يولي اهتمامه بإعطاء صفة تصميمية وتوصيفية لتساعدان في إيضاح العمل الأوبرالي وذلك باستغلال إمكانات طوابع الأداء لجميع آلات الأوركسترا، والتجويق الأوركسترالي عند فاغنر كان له تأثير فاعل، ليس في الموسيقى الأوبرالية فحسب، بل في الموسيقى السمفونية للمؤلفين الموسيقيين الذين عاصروه والذين أتوا من بعده مباشرة، إلا أن بعضهم مثل ديبوسي لم يتأثر بفاغنر بل اعترض على تسلطه الموسيقي، فقد كان ديبوسي يفضل استخدام "كاتم الصوت" mute في آلات النفخ، و"الانزلاق" glissando في الهارب، و"الأصوات الهارمونية" (المدروجات الصوتية) overtone في الوتريات.

أوحى تضخيم اللغة الأوركسترالية وتعزيزه إلى الموسيقيين، في القرن العشرين وما بعده، بالبحث عن صفاء الصوت وعن أساليب مضاعفة الرنين غير المألوف في الأوركسترا، فقد دخل الصخب الصوتي في كثير من الأعمال الحديثة والمتقدمة- موسيقياً- ليشغل حيزاً فنياً سواء في الحوار الآلي، أم في صداحة الآلات الإيقاعية، أم في الاستخدام المبتكر للآلات الموسيقية الأكثر شيوعاً، أم في إضافة الأصوات الغريبة التي تنتجها الأجهزة والوسائل الموسيقية الكهربائية والإلكترونية الحديثة، ومهما يكن، فقد أصبحت الأوركسترا اليوم، عامة، أكثر جودة ودقة وتقانة في التعبير والأداء والعطاء.

التجويق (التوزيع) الأوركسترالي:

هو فن تحديد وتوزيع ألحان العمل الموسيقي وتخصيصه لكل آلة أو فئة من آلات الأوركسترا التي ستؤديه، والتجويق بمثابة "مخطط" (كروكي) sketch لرسم أسطر أجزاء ألحان العمل الموسيقي للأوركسترا، ومن ثم توزيعه على

عازفيها، والذي لابد لأي مؤلف موسيقي من حذقه وقد كان كل من هايدن وموزارت وبتهوفن وفاغنر وبرليوز وريمسكي- كورساكوف والكثيرون غيرهم أسياداً في فن التجويق الأوركسترالي، ومن الممكن تجويق مؤلفة موسيقية كتبت أصلاً لآلة موسيقية منفردة solo أو لمجموعة موسيقية صغيرة خاصة، ومثال ذلك أن أعاد رافيل M.Ravel كتابة مؤلفته للأوركسترا "والدتي الإوزة" بعد أن كان قد ألفها سابقاً لأربع أيدٍ (لعازفين اثنين) على البيانو.

تكوين أوركسترا السيمفونية:

تنظيم عازفي الأوركسترا:

تُكتب موسيقى الأوركسترا على هيئة قطعة موسيقية، توضح عليها الأنغام، والآلة التي يجب أن يُعزف عليها كل نغم، وللأوركسترا النموذجية عشرون نوعاً من الآلات، ولكن الفرق تختلف في اختيارها لأنواع الآلات التي تستعملها، إذ قد يصل عدد أعضاء الأوركسترا الكبيرة إلى مائة عازف، بينما يتراوح عدد أعضاء الأوركسترا الصغيرة ما بين 15 و40 عازفاً، وتُسمَّى المجموعات الصغيرة الأوركسترا المحدودة.

العازفون:

ينقسم العازفون إلى أربعة أقسام:

1- القسم الوتري.
2- قسم النفخ.
3- القسم النحاسي.
4- قسم النقر.

وتنظم الآلات المختلفة بطريقة تساعد على تناسق الأصوات المنبعثة منها.

تنظيم جلوس عازفي الأوركسترا:

يقوم بالتنظيم قائد الفرقة حسب الآلات، ويكون جلوسهم على هيئة نصف دائرة، حتى يتمكن قائد الفرقة من رؤية جميع العازفين.

1- القسم الوتري: هو قلب أوركسترا السيمفونية، يوجد بهذا القسم- عادة- ما يزيد على نصف عازفي الأوركسترا، ويتكون من 20- 32 كماناً و8- 10 كمانات وسطى و8- 10 تشيللو و6- 10 باسات مزدوجة ويكون عازف الكمنجة الرئيسي- عادة- قائد الأوركسترا الذي يوجه العازفين لاستعمال آلاتهم.

2- قسم النفخ: ويتكون من آلات الناي والأوبوا، والكلارينيت والباسون، ويكون في كل أوركسترا آلتان على الأقل من كل نوع من هذه الأنواع.

3- القسم النحاسي: ويتكون من 2- 5 أبواق مثقبة، و2- 8 أبواق نحاسية، و2- 4 ترددات وتوبا واحد.

4- قسم النقر: ويتكون من دفّين أو أكثر أو نقارتين أو أكثر، وأجراس وأصناج معدنية وجرس قرصي وطبلة مطوقة ومثلث وزيلفون.

وهناك آلات أخرى تضاف للأوركسترا عند الضرورة وتشمل القيثارة والبيان القيثاري والأورج والبيانو وأنواع من الساكسفون[1].

أنواع الفرق الموسيقية:

تنوعت أشكال الفرق الموسيقية بتنوع المؤلفات الموسيقية، فكل نوع من المؤلفات يحتاج أداؤه إلى نوعية خاصة من الآلات الموسيقية، وإلى عدد محدد منها، ولم تكن هذه المواصفات ضرورية فيما قبل القرن التاسع عشر، ومن أشهر الفرق الموسيقية:

- الأوركسترا السمفونية والفيلهارمونية: إن هذا النموذج هو أرقى أنواع الفرق الموسيقية وأضخمها، وهو يتمثل بالمؤلفات الموسيقية ذات المنهج المقرر مثل السمفونية، والحوارية، والافتتاحية overture وما ماثلها من الأعمال الموسيقية الجادة والكبيرة- نوعاً ما، وقد جاء مصطلح "الفيلهارمونية" Philharmony من اليونانية التي تعني "محبة الهارموني"، وتتميز الأوركسترا الفيلهارمونية باستكمال

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

عناصرها الصوتية ضخامة وتنويعاً، انتشرت الأوركسترات السمفونية في أرجاء العالم بعواصمه ومدنه، بما فيه بعض العواصم العربية مثل القاهرة وبغداد ودمشق، إضافة إلى الأوركسترات الفيلهارمونية، وفي الولايات المتحدة الأمريكية ما ينوف على ألفي أوركسترا كبيرة موزعة على سائر مدنها التي يحتوي بعضها على أكثر من أوركسترا واحدة، ومن أشهرها (السمفونية) في: نيويورك، وبوسطن، وشيكاغو، وفيلادلفيا، وسان فرنسيسكو، و(الفيلهارمونية) في: نيويورك، ولوس أنجلوس، وروشستر Rochester ونيو أورليانز.

ومن أشهر الأوركسترات (السمفونية) في أوروبا هي في: راديو برلين، وباريس، ولندن، وB.B.C لندن.

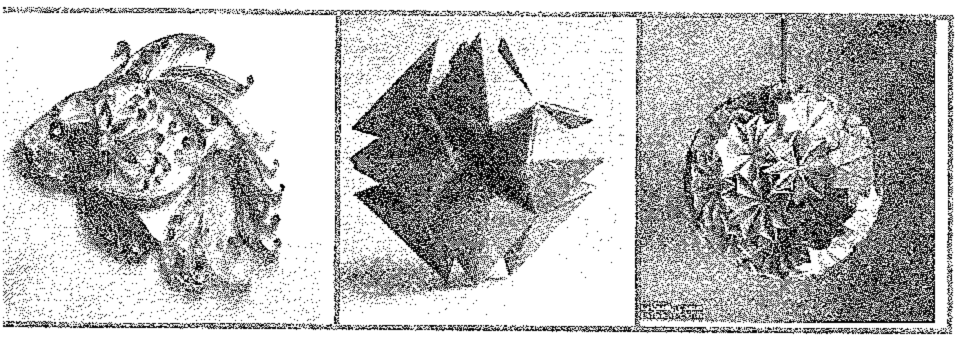
و(الفيلهارمونية) في: برلين، وفيينا، ولندن، وميونخ، ودرسدن، ومونت كارلو، ووارسو.

أما أشهر قادة الأوركسترا فهم كثيرون يصعب تعدادهم، يطلق على قائد الأوركسترا، عادة، لقب "مايسترو" Maestro وهو كلمة إيطالية تعني "معلم" (في كل حرفة)، ثم خُص اللقب بقائد الأوركسترا لعنايته بها تدريباً وتوجيهاً وقيادة، وكان قد أطلق على "رئيس جوقة المغنين" في الكنيسة Kapellmeister، ومن ثم على كل موسيقي باختلاف نوعية اختصاصه، وفي القرنين 17 و 18، أطلق لقب "مايسترو" على عازف الكلافسان الذي كان يؤدي دور "الجهير المتواصل"، في فرقته الموسيقية، إضافة إلى قيادتها، ومن أشهر قادة الأوركسترا: توسكانيني Toscanini، وكارايان H.Karajan، وبيتشام Th.Beecham، وأنسرميه E.Ansermet، وفورتفانغلر W.Furtwangler، وميتروبولوس D.Mitropoulos، وزوبين ميتا Z.Mehta، ومونش Ch.Munch، وريختر S.Richter، وسولتي G.Solti، وأبادو C.Abbado، وريكاردو موتي R.Muti قائد أوركسترا ومدير فني لدار أوبرا "لاسكالا" لمدة عشرين عاماً، إلا أنه استقال من منصبه في 2005/4/25.

وفي البلاد العربية فرق موسيقية عربية كثيرة، إلا أن معظمها خليط من الآلات الموسيقية العربية والشرقية وبعض الآلات الغربية التي تساعد في ضخامة الشكل الموسيقي من دون الدراسة الصوتية الفنية الضرورية لها، و"التخت الشرقي" فرقة موسيقية صغيرة تتألف من ناي وعود وقانون وطنبور أو بزق (إضافي) ودرابكة ودف (الذي كان يرافق المطربين العرب في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين) قد أصبح نادر الوجود بسبب ضآلته في العدد والعطاء والذي لم يعد يتناسب مع مرافقة الألحان العربية الغنائية الحديثة.

ومن أفضل الفرق الموسيقية العربية الحديثة، "فرقة الموسيقى العربية" (المصرية) بقيادة عبد الحليم نويرة، إذ تميز اعتناؤه بتشكيل فرقته بما يتناسب مع نوعية الموسيقى العربية المؤداة، وخص عنايته أيضاً بتطبيق بعض المصطلحات الغربية التي تتعلق بالتعبير الموسيقي في الشدة والليونة، وفي توحيد حركات الأداء ولاسيما في أقواس آلات الكمان، كما هو مستخدم في الفرق الموسيقية الغربية، إضافة إلى ذلك، حرصه الخاص على تقديم الأعمال الموسيقية العربية الغنائية التقليدية[1].

الأوريجامي (فن) : (Origami (art



فن ياباني لطيّ الورق في أشكال زُخرفية للزينة، وأوريجامي عبارة يابانية تُطلق على الورق المطوي، هناك حوالي مائة شكل من أشكال الأوريجامي التقليدية، يُصور معظمها أشكالاً طبيعية مثل الطيور والأزهار والأسماك، وهناك

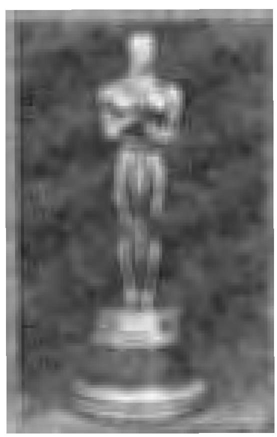
(1) حسني الحريري، مصدر سابق، المجلد الرابع عشر، ص 420، (بتصرف).

نوع تجريدي احتفالي من الأوريجامي يُدعى نوشي وهو زخرفة من الورق المطوي تُربط مع الهدايا، وتطوى معظم أشكال الأوريجامي من ورق مربع غير مقصوص، والأحجام الشائعة لهذا المربع هي 15 و 25سم، والورق المفضل لهذا الفن ورق ياباني رقيق يُدعى واشي ويُستخدم أيضاً ورق التغليف المصنوع من رقائق القصدير، وورق الرسم الصقيل الملون.

يعتقد المؤرخون أن الأوريجامي كالورق، تعود أصوله إلى الصين، بيد أن هذا الفن لم يزدهر إلا في اليابان، ومنذ الأربعينيات من القرن العشرين أخذ فن الأوريجامي يكتسب مستويات جديدة من التعقيد والواقعية، مع مئات من الأشكال الجديدة التي تُبتدع كل سنة[1].

الأوسكار: Oscar

الأوسكار oscar اسم الجائزة أو الجوائز التي تقدمها سنوياً "أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية" في هوليود، ضاحية السينما في مدينة لوس أنجلس في الولايات المتحدة الأمريكية، لأفضل إنجازات الصناعة السينمائية الناطقة باللغة الإنكليزية من الأفلام التي أنتجت وعرضت في العام السابق لإعلان النتائج الذي يتم في شهر آذار من كل سنة.



(1) موسوعة نت، مصدر سابق، (بتصرف).

والأوسكار تمثال من معدن البرونز مطلي بالذهب، صممه المزخرف غيبونز C.Gibbons ونفذه النحّات جورج ستانلي G.Stanley، وكان اسم الجائزة أصلاً "جائزة الأكاديمية" academy award، ثم أطلق عليها عام 1931 لقب "الأوسكار" - في قصة خيالية هوليودية - بسبب شبه التمثال لعمّ إحدى موظفات الأكاديمية.

وتضم أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية، التي تأسست عام 1927 والتي تشترك في تقويم جوائز الأوسكار، مجموعة من المحترفين السينمائيين، وفي بداية الستينيات توسعت عضويتها لتضم أكثر من 2500 شخص من ذوي الاختصاصات المختلفة في صناعة السينما، والعضوية متاحة لكل الجنسيات، إلا أن أغلبية الأعضاء مازالت تقتصر على العاملين في صناعة السينما الأمريكية، وتتضمن نشاطات الأكاديمية تمويل البحوث السينمائية التقنية، وصيانة أرشيف الأفلام ومكتبتها، ونشر الصحف والمجلات المتخصصة، والإسهام في تزويد النوادي السينمائية بالأفلام، وتزويد الهواة بالمعلومات.

وكان فيلم "الأجنحة" (1927-1928) wings أول فيلم يفوز بجائزة هذه الأكاديمية، وكانت توزع على أحد عشر حقلاً، ثم زيدت هذه الجوائز، منذ عام 1960، لتشمل ثلاثة وعشرين حقلاً أهمها الحقول السبعة التالية: أفضل فيلم، وأفضل ممثل وممثلة في الأدوار الرئيسة، وأفضل ممثل وممثلة في الأدوار المساندة، وأفضل مخرج، وأفضل واضع سيناريو، وفي عام 1956 أضيف حقل آخر، وهو جائزة خاصة بالأفلام غير الناطقة باللغة الإنكليزية، وذلك للنقد المتزايد لتركيز الأكاديمية على الإنتاج السينمائي الأمريكي فقط.

ويجري ترشيح خمسة أعمال سينمائية في كل حقل من الحقول الفنية المقررة من المجموعة الخاصة بذلك الحقل أما الاختيار النهائي فيكون بالتصويت الذي يشترك فيه كل أعضاء الأكاديمية، ويحق لمجلس أمناء الأكاديمية منح جوائز تكريمية خاصة، وقد أخذت جوائز الأوسكار تكتسب جماهيرية عالمية متزايدة في السنوات اللاحقة بعد أن أصبح حفلها السنوي لتوزيع الجوائز يبث من

عشرات المحطات التلفزيونية الفضائية، ويتابعه الملايين من المشاهدين في أنحاء الكرة الأرضية مع استخدام التقانات الإلكترونية الحديثة في مجال الضوء والصوت والموسيقى والأزياء والدمى والخدع الباهرة، بعدما كان في السنوات الأولى بسيطاً وهادئاً بالاعتماد على مهارة العاملين الفنيين الذاتية.

نال الكثيرون من العاملين في السينما جوائز الأوسكار منذ بداية تأسيس الأكاديمية، ومن الأفلام التي نالت جائزة الأوسكار: "ذهب مع الريح" (1939)، و"هملت" (1948)، و"أمريكي في باريس" (1951)، و"جولة حول العالم في 80 يوماً" (1956)، و"قصة الحي الغربي" (1961)، و"سيدتي الجميلة" (1964)، و"العرّاب" (1972)، و"أماديوس" (1984) Amadeus ويصور هذا الفيلم الصراع المهني بين المؤلفين الموسيقيين: موزارت Mozart النمساوي، وساليري Salieri الإيطالي في القرن الثامن عشر، وقد نال هذا الفيلم ثماني جوائز أوسكار في حقول فنية مختلفة مثل الإخراج والتمثيل والكتابة السينمائية، ونال فيلم "القلب الشجاع" brave heart جوائز عدة عام 1995[1].

الأوسمة : Decorations

الأوسمة decoration شارات تقديرية يُمنحها العسكريون، والقطعات العسكرية، والمدنيون والمؤسسات المدنية، تقديراً للشجاعة والدفاع عن الوطن، أو لخدمات متميزة، أو أعمال بارزة قدمت للمجتمع في المجالات العامة والعلوم والفنون.

كان اليونان القدماء يمنحون أبطالهم أكاليل وتيجاناً، وكان الرومان يقدمون قلائد وأطواقاً وشارات شرف، تكريماً للقادة المنتصرين في الحملات العسكرية، وفي القرون الوسطى، قامت في أوروبا أخويات الفرسان، حيث كانوا يتجمعون في روابط وأنساق ويعيشون في ظل تقاليد قاسية أشبه بأنظمة الكهنوت، وكانوا يقفون أنفسهم على خدمة الدين والملك ويلتزمون العزوبة، فهم محاربون لا

(1) رفيق أتاسي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 260، (بتصرف).

يملك الفرد منهم سوى حصانه ودرعه وسلاحه، ومنذ القرن الثامن غدت تجمعاتهم أو روابطهم فئات متميزة وعدوا من طبقة النبلاء، وأطلق على الشارة التي تميز كلاً منهم لفظة "نسق" ذاتها، ومع الوقت استعملت هذه اللفظة للدلالة على أنماط من الأوسمة الرفيعة، التي يُمنحها عدد محدود من الأشخاص، ويُعد كل من يحملها عضواً في النسق أو "الجوقة" أو "الرابطة" التي يرأسها الملك أو رئيس الدولة.

أُحدثت أنساق الفروسية الأولى، في أثناء حكم الصليبيين للأراضي المقدسة، وعرف منها أنواع عدة: أنساق الإحسان، مثل نسق القديس أليعازر، وأنساق عسكرية، مثل نسق فرسان الهيكل الداوية (1118م) Templars، وربما كان أهم هذه الأنساق ما كان تقديراً للإحسان والإنجازات العسكرية جميعاً، مثل نسق القديس يوحنا أو الاسبتارية Hospitalers نحو (1113م).

وهناك أنساق للفروسية أحدثتها السلالات الملكية، مثل نسق ربطة الساق The order of the Garter، الذي أحدثه الملك إدوارد الثالث في بريطانيا عام 1348م، ويبلغ عدد أعضائه ستة وعشرين عضواً، برئاسة الملك، وهناك الأنساق الوطنية للاستحقاق، وهي أحدثها وأعمّها انتشاراً، كانت أنساق الأوسمة قديماً على درجة واحدة، إلى أن أنشأ نابليون الأول عام 1802م نسق جوقة الشرف Order of the Legion of Honor في فرنسا، على خمس درجات، فكان ذلك مثلاً اقتدت به الدول الأخرى، كما لجأ نابليون، في أثناء حملاته العسكرية، وتأثيره الكبير في السياسة الأوروبية، إلى إلغاء الكثير من الأوسمة والأنساق القديمة، واستبدل بها بين عامي 1802 و 1860م عدداً كبيراً من الأوسمة الحديثة، وهكذا انتشرت فكرة الأنساق والأوسمة في أوروبا انطلاقاً من التقاليد القديمة لجماعات الفرسان ومبادئ الفروسية، إلا أنه بين عامي 1850 و 1910م تأسست أنظمة مشابهة في الصين واليابان والهند الصينية، وكذلك في البلاد العربية والإسلامية، ثم عمّت جميع الدول الحديثة الاستقلال، ماعدا سويسرا، حيث لا تُمنح الأوسمة أصلاً، ويمنع مواطنوها من حملها.

أما في روسيا فقد أثرت ثورة 1917 في نظام الأوسمة، فألغت بعض الأوسمة والأنساق القيصرية، التي يعود إحداث بعضها إلى عام 1698م، كنسق القديس أندراوس، وأبقت على بعضها الآخر، كنسق ألكسندر نيفسكي بعد تعديله، وأحدثت أنساقاً وأوسمة جديدة كالنجمة الحمراء ونسق النصر، وجرت باقي دول المجموعة الاشتراكية في الاتجاه ذاته، وذلك بإحداث أوسمة جديدة، مع ترك استمرارية محدودة لبعض الأوسمة القديمة.

وهناك الأوسمة أو الميداليات التذكارية التي توزع عموماً وبلا تمييز على كل من شارك في عمل عسكري أو مدني بارز، وللأوسمة الحديثة قواعد وأنظمة تضعها كل دولة لتحديد كيفية منحها وطريقة حملها، كما تحدد كيفية قبولها وحمل الأوسمة الأجنبية، وتنص على العقوبات التي تطبق بحق من يحمل وساماً على نحو غير شرعي، أو لا يراعي تلك القواعد والأنظمة.

إن أكثر الأوسمة الحديثة يُمنح من دون تحديد لعدد حامليها، أو لانتسابهم إلى طبقة اجتماعية معينة، بعكس أنظمة الأنساق القديمة، وقد غدت هذه الأوسمة أكثر تنوعاً، ومما يجدر التنويه إليه أن كلاً من الامبراطورية الألمانية والملكية النمساوية والمجر وروسيا القيصرية اتخذت من النسر المزدوج الذي يمثل أحد المعالم الأثرية للسومريين والعرب والسلاطين السلاجقة في القرنين الثاني عشر والرابع عشر شعاراً لها وأخذت فرنسا وألمانيا عن العرب شعاراً للسلاح وصور الحيوانات رموزاً في ساحات الوغى التي صارت رمزاً للمكافأة والشهرة وشعاراً عند الأشراف، إضافة إلى ذلك اتخذت سلالة الفوغر رمزها للجدارة عن العرب وهو زهرة الزنبق ذات اللونين الأزرق والذهبي أيام القيصر فردريك الثالث.

والوسام قطعة معدنية، ذات شكل وزخارف ورموز، تتفق والغرض الذي يمنح من أجله، وقد يصنع من معدن ثمين أو من معدن البرونز ويطلى أحياناً بالمينا الملونة، ويرصع بالأحجار الكريمة أحياناً أخرى، حسب درجة أهميته، ويعلق بشريطة من القماش، تختلف ألوانها باختلاف الوسام، ويقرن منحه بشهادة توقعها السلطة المانحة، وبشارة مميزة على شكل زر للمدنيين، توضع في عروة الياقة

اليسرى للسترة في الأحوال العادية، يقابلها للعسكريين بند مستطيل الشكل، ملون لألوان شريطة الوسام، وقد يكون الوسام على شكل وشاح ينتهي برصيعة، وهو من أرفع أنواع الأوسمة، ويتمتع حامله بميزات يحددها نظام إحداثه، وربما أجريت له جراية خاصة، مثل راتب شهري أو مكافأة سنوية.

يكون منح الوسام شخصياً، ويحمل في المناسبات الرسمية والأعياد على الصدر، في الجهة اليسرى، وفي حال منح قطعة عسكرية وساماً فهو يعلق على علم القطعة، ويحمل أفرادُها البند الخاص به.

وفي بريطانيا ودول الكومنولث تقليد بأن يضع حملة الأنساق والأوسمة الحروف الأولى من تسميات هذه الشارات بعد أسمائهم، قبل الألقاب الأكاديمية من أي نوع، مما يعطيها قيمة خاصة متميزة.

وللأوسمة الرفيعة والأنساق جوقة Legion تضم كل من يحملها، ويترأس الجوقة رأس السلطة التي تمنحها، الملك أو رئيس الدولة، مثل "جوقة وسام أمية الوطني" التي يرأسها رئيس الجمهورية العربية السورية، ومثل "جوقة الشرف" في فرنسا، و"جوقة ربطة الساق" في بريطانيا.

الأوسمة في بعض البلاد العربية:

فيما يلي أمثلة من أهم الأوسمة في البلاد العربية:

في الأردن:

وسام النهضة، أحدث عام 1926، وهو أرفع الأوسمة الأردنية، يُمنحه الملوك ورؤساء الدول، وهناك وسام الاستقلال (1956)، يُمنحُه من قدّم خدمات للمملكة، ووسام الشرف العسكري لكبار العسكريين، وأوسمة أخرى للشجاعة والإخلاص.

في تونس:

وسام المجد (1937)، وسام الاستقلال (1956)، ووسام الجمهورية (1959) (وكلاهما على خمس درجات) ويمنحان تقديراً لخدمات عسكرية أو مدنية أو سياسية قدمت للدولة.

في السودان:

تعدّ قلادة الشرف أعلى شارة تقديرية في السودان، ويُمنحها رؤساء الدول، وتمنح جمهورية السودان كذلك رؤساء الدول وشاح الشرف، ويجوز منحه للمواطنين السودانيين تقديراً لأعمال جلى قدمت للوطن، كما تمنح وسام الجمهورية، ووسام النيلين ووسام الامتياز، ومجموعة من الأوسمة والميداليات لخدمات متميزة تقدم للمجتمع.

في سوريا:

وسام أمية الوطني (1934)، أرفع الأوسمة السورية، وله ثلاث درجات: ذو العِقد، ذو الرصيعة، ذو الوشاح، ويجوز منحه لغير السوريين، ووسام الإخلاص، من أرفع الأوسمة السورية وقد أحدث عام 1935، وهو على خمس درجات، وسام الاستحقاق السوري (1953) يُمنحه السوريون وغيرهم تقديراً للخدمات في ميادين السياسة والدفاع والعلوم والفنون والاقتصاد والإدارة، كما تُمنحه المدن والمؤسسات والقطعات العسكرية، ويجوز منحه بعد الوفاة، وهو على خمس درجات، وسام بطل الجمهورية (1973)، من أرفع الأوسمة السورية، يتمتع حامله بميزات كثيرة ويصرف له تعويض شهري، الوسام الحربي (1953) وله أربع درجات، وسام الشجاعة (1964) وله ثلاث درجات، وسام الشرف العسكري (1953) وله أربع درجات: رتبة الوشاح الأكبر، رتبة اللواء، رتبة قائد، رتبة فارس، ويُمنحه عسكريون، أو قطعة عسكرية، ويجوز منحه لمدنيين أو مؤسسة مدنية أو معهد علمي، وهناك الكثير من الأوسمة التي تمنح في مناسبات مختلفة مثل: وسام التدريب (1964)، وسام الثامن من آذار (1963) وسام جرحى الحرب (1953)، وسام الجيش العربي السوري (1962) وسام حماية ثورة الثامن من آذار (1969)، وسام الخدمة الطويلة والقدوة الحسنة (1962)، وسام الذكرى الخامسة والعشرين لتأسيس الجيش العربي السوري (1971)، وسام ذكرى قيام الجمهورية العربية المتحدة (1971)، وسام السادس من تشرين الأول (1974) بمناسبة حرب تشرين

التحريرية، وسام السلام في لبنان (1977)، وسام فلسطين (1951)، وسام المعارف (1949)، وهو على ثلاث درجات يمنح تقديراً للأعمال العلمية والفنية والأدبية.

في الصومال:

وسام التضامن الصومالي، وهو على خمس درجات، أحدث بمناسبة استقلال الصومال (1960).

في العراق:

بعد ثورة عام 1958 أحدث وسام الجمهورية بفئتين للعسكريين والمدنيين كل منهما على عدة درجات، وهناك أوسمة للشجاعة وللخدمات العامة.

في لبنان:

وسام الاستحقاق (1922) بأربع درجات، وهو أرفع الأوسمة اللبنانية، يمنح تقديراً للبطولة العسكرية وللتميّز في ميادين الثقافة والخدمة العامة، وسام الأرز الوطني (1936) يمنح عموماً للخدمات المتميزة وهو على خمس درجات.

في ليبيا:

أحدث في عهد الجماهيرية وسام الاستقلال، على خمس درجات، ووسام الاستحقاق لأعمال الشجاعة العسكرية.

في مصر:

بعد سقوط الملكية، أعيد النظر في الأوسمة المصرية، فاعتمد بعضها وعدّل شكل بعضها الآخر ونظامه، بينها: وسام النيل (1915) بدرجتين، وسام الشجاعة (1913)، وسام الخدمة الممتازة (1917)، وسام الكمال (1915) مخصص للنساء، وسام الزراعة (1915)، وسام المعارف، ووسام الصناعة والتجارة ووسام العلوم والفنون (1932) وقد أحدث عام 1954 وسام الجمهورية بخمس درجات ووسام الاستحقاق بأربع درجات، ووسام الرياضة بثلاث درجات.

في المملكة المغربية:

وسام الوليد، أحدث عام 1913 بخمس درجات، وسام الاستحقاق العسكري (1910)، وفي عام 1957 أحدثت أوسمة جديدة: وسام الإخلاص، وسام العرش، وسام الاستقلال، وسام العلوم والفنون، وهناك ميداليات مختلفة تمنح تقديراً لأعمال في خدمة الدولة.

في موريتانيا:

وسام الاستحقاق الوطني، ووسام الامتياز الوطني وقد أحدثا بمناسبة استقلال جمهورية موريتانيا الإسلامية عام 1960[1].

أوكيو إي: Ukioe

أوكيو- إي Ukiyoe اسم يطلق على مدرسة يابانية في الرسم والحفر ويعني الاسم "رسم العالم السائب" Floating World Pictures of the باستخدام اللوحات الورقية المطبوعة على الرواشم الخشبية، وتعود هذه المدرسة إلى الفترة مابين سنة 1680 وسنة 1850.

كان الفن في اليابان، في القرن السادس عشر، قد اتجه نحو رسم ما يلبي ذوق الطبقة الارستقراطية وما تؤثره، وقد ظهرت أعمال فنية متعددة لمدرستين تقليديتين هما مدرسة توزا Tusa ومدرسة كانو Kano، ثم برز، مع الأيام، اهتمام ضباط الجيش والتجار بالأعمال الفنية، وأسهم ذلك في تطور حركة الإنتاج الفني على يد فناني مدرسة أوكيو- إي، الذين بالرغم من ارتباط أساليبهم بالمدرستين المذكورتين فقد جاؤوا بانجازات جديدة عالجت موضوعات الحياة اليومية والاجتماعية في مدينة إيدو Edo (طوكيو اليوم)، وفي أحياء اللهو والملذات خاصة ومسارح كابوكي Kabuki، إلى جانب موضوعات المرأة اليابانية فائقة التهذيب، كما أن أعمال هؤلاء الفنانين قد أظهرت عناية خاصة بالملابس اليابانية الموشاة التي

(1) محمود حماد، إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 263، (بتصرف).

اشتهرت بها مدرسة أوكيو- إي، وتناولت موضوعات عدة منها: أعمال هيشيكاوا Hishikawa (1618-1649) ومن أشهر لوحاته لوحة نيشيكاوا Nishikawa التي أبرز فيها المرأة اليابانية المثالية في جمالها ووداعتها، وقد وفرت شهرة مسرح كابوكي فرصة جديدة لفناني أوكيو- إي، ولاسيما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، لرسم الممثلين الذين كانوا يظهرون على ذلك المسرح، ولاقت هذه الرسوم رواجاً كبيراً، وساعد نشرها وبيعها بأثمان زهيدة على هذا الرواج.

وثمة موضوعان آخران برزا في لوحات فناني أوكيو- إي: الأول، الطبيعة بما فيها من مناظر خلابة، والثاني المرئيات في هذه الطبيعة كالأزهار والعصافير والأسماك، ومن أهم الأعمال التي تناولت الطبيعة "مائة منظر لجبل فوجي" للفنان هوكوزاي كاتسوشيكا Hokusai Katsushika (1760-1849 ويتسم هذا العمل بإبراز مكانة الحركة الفعالة، و"المراحل الثلاث والخمسون لطريق طوكيو" للفنان هيروشيج Hiroshige (1787-1858)، وهو عمل يتسم بالواقعية والهدوء والنفحة الشعرية.



لم تقف أعمال فناني أوكيو- إي عند مطبوعات الرواشم بل تعدتها إلى بطاقات المعايدة والكتب المصورة، وقد تطورت مطبوعات الرواشم في القرن الثامن عشر وأدخل عليها استعمال الألوان المتعددة، وسميت نيشيكي- إي Nishikie "الديباج" كما لو أنها قطع موشاة بخيوط ذهبية مثل "البروكار"، وقد استمر هذا

التطور في القرن 19، وشمل عمليتي الإنتاج والإخراج، وقد انتقلت آثار فناني أوكيو- إي إلى الغرب، وكان تطور هذا الإنتاج، ولاسيما ما يتصل بالطبيعة منه، بين العوامل التي أثرت في ظهور الانطباعية في فرنسا[1].

الأولدفيك: Alawldwik

مسرح يقع بالقرب من محطة ووترلو في لندن، وقد كان، لعدة سنوات، مركزاً لأعمال شكسبير المسرحية، وفي عام 1963م أصبح المقر المؤقت للمسرح القومي، وقد كان هذا المسرح يعرف أصلاً باسم كوبرج، ولكن تغيَّر اسمه بعد زيارة قامت بها الملكة فكتوريا عندما كانت أميرة، وقد افتتح هذا المسرح سنة 1818م[2].

الإيقاع: Rhythm

الإيقاع rhythm لغة من الوقع، وهو الضرب بالشيء، وأوقع المغني أي بنى ألحان الغناء على موقعها وميزانها، ويعني الإيقاع عند الفارابي: تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة، والكلمة الإنكليزية rhythm من اللاتينية rhythmus أو اليونانية rhutmus وتعني ضبط الحركة الزمنية للموسيقى، ويشمل الإيقاع مجموعة الأشياء التي تختص بوحدة الزمن beat، والنبرة accent، والمقياس measure، والسرعة أو الإيقاع الزمني tempo، مما يستدعيه الأداء الصحيح في الموسيقى.

ولقرب الإيقاع من النفس الإنسانية، ولعلاقته الحميمة بحركة الجسم في العمل والرقص والتعبير وانتظام دقات القلب وحركة التنفس والمشي والحفظ في عهد اللغة الشفوية، اعتقد بعض العلماء أن معرفة الإنسان للإيقاع سبقت معرفته للنغم، ودعموا قولهم بالإشارة إلى تطور الإيقاع المدهش لدى الشعوب البدائية، وتطور

(1) زهيرة الرز، المصدر السابق، ص 317.

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

الحس الإيقاعي عند الأطفال وتوالي حركات إيقاعية وإعادتها لدى بعض الحيوانات، وقد ارتبط الإيقاع بالرقص والعمل عند الشعوب القديمة والبدائية، كما كان له أثر مهم جداً في تطور اللغة وأوزان شعرها، ومعروف أن الشعر مرّ بمرحلة التصق بها وزنه بإيقاع لحنه، تماماً كما نراه من التزام "المغني/الشاعر" الشعبي القالب الغنائي ليزن به أشعاره التي يرتجلها ببداهة وسرعة كما في الزجل الشعبي، لذلك مرت الإيقاعات بمرحلة كان فيها تزاوج حميم ما بين الزمن والمقاطع اللفظية من قصيرة وطويلة، ولعلّ من الممكن القول إن لهذه المرحلة أثرها في وجود بحور ذات أوزان وقوافٍ معينة في اللغة العربية.

حين كان الإنسان يستخدم بعض أدوات الطَّرْق في أعماله اليومية، تعرف أنماطاً إيقاعية تعتمد على اختلاف الأصوات التي تصدر عن هذه الآلات وتنوعها، من حيث طابعها الصوتي أو بحسب موقع الضرب عليها، وقد أطلق العرب على الثقيل منها لفظة "الدمّ"، وعلى الخفيف منها لفظة "التك"، وكان لذلك نتائج أهمها ظهور إيقاعات مرافقة للغناء وغير متقيدة بوزن شعره، كما تطورت الإيقاعات تطوراً كبيراً وتنوعت بكثرة، ومن الإيقاعات العربية ما كان معروفاً في الجاهلية، ومنها ما ظهر في الإسلام كالهزَج والرَّمل والثقيل، ومنها ما هو معروف في أيامنا كالمصمودي والسماعي الثقيل والمدوَّر الحلبي والنواخت، ومن الإيقاعات عموماً ما يكون "منتظماً" symetrical أو مختلاً nonsymetrical أو حرّاً free rhythm أو متعدد الإيقاعات polyrhythm أو متعدد المقاييس polymeter.

وقد اضطر تعقيد الإيقاع العلماء الموسيقيين إلى ابتكار طرائق لتدوينه، فابتكر صفي الدين الأرموي طريقة استخدام الأرقام لقياس الزمن، ومن ثم ظهرت وسائل أخرى أهمها الطريقة الأوروبية وبها تحدد وحدة الزمن افتراضاً بسرعة الزمن وتقاس باقي الأزمنة بالنسبة لها، ولقياس هذه السرعة يستخدم جهاز إيقاعي يدعى الموقّتة الموسيقية "المترونوم" metronome يحدد عدد الوحدات الزمنية في الدقيقة الواحدة، ولما كانت الموسيقى تتألف من عنصرين أساسيين، هما اللحن والإيقاع، كانت الآلات الإيقاعية إحدى الأقسام الرئيسة الثلاثة التي تتألف منها الفرقة

الموسيقية (الأوركسترا) إضافة إلى الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية والنحاسية، كما أنها كانت عنصراً فعالاً على الدوام في الفرق الموسيقية جميعها على اختلاف أنواعها وجنسياتها.

وتعتمد موسيقى الرقص أساساً على الإيقاع، وهو يبث فيها الحيوية، ويطبع الإيقاع الرقص ويسبغ عليه جوه ليتناسب مع هدفه ومعناه، وهذا ما يساعد مثلاً على التفريق بين أنواع الرقص العربي المختلفة، كالدبكة والسماح وحركات المتصوفة والدراويش، وقد دخل الإيقاع الغربي الموسيقى العربية والشرقية، وأكثره ينتسب إلى موسيقى الجاز وموسيقى الرقص مثل "الفالس" waltzer و"الروك" rock وغيرهما، وفي العالم إيقاعات راقصة كثيرة ومتنوعة وتختلف باختلاف البيئة الاجتماعية والثقافية للبلد أو المنطقة، ومنها ما ترافق الإنسان في أعماله، وهكذا يلازم الإيقاع الموسيقي الإنسان في جل نواحي حياته اليومية[(1)].

الأيقونة والأيقنة: Icon and Iconography

الأيقونة icon صورة دينية تستخدم في الخدمة الروحية بحسب طقس الكنيسة المسيحية الأرثوذكسية، وأما الأيقنة iconography فهي علم الصورة من حيث التوثيق أو الوصف أو الرمز، وتفسير طريقة الأداء وعلاقتها بالأصل المنقول عنه.

الأيقونة:

كلمة مصدرها يوناني وتعني "صورة"، ووردت الكلمة في الترجمة السبعينية (الترجمة اليونانية للعهد القديم) بمعنى: الرجل المخلوق على صورة الرب، وبمعنى التمثال أيضاً، أما في العهد الجديد فتعني صورة الامبراطور الروماني على المسكوكات، وتعني أيضاً صورة الوحش في "سفر الرؤيا"، كما تعني أن المسيح صورة الإله اللامرئي، ولما تخطت الكنيسة المسيحية الأولى، في القرن الرابع

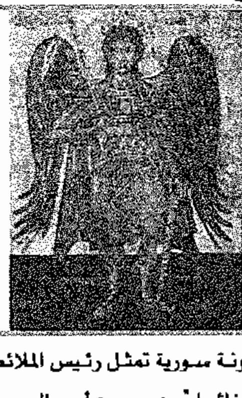
(1) عبد الحميد حمام، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 467، (بتصرف).

الميلادي، مشكلة الصراع بين تحريم الصورة أو السماح بها وتبنت التصوير، أُطلقت تسمية "أيقونة" على الصورة الدينية تعبيراً في التصوير على لوح خشبي أو التصوير الجداري والفسيفساء والنحت الخفيف البروز وتزيين الكتب المخطوطة وعلى الأدوات الكنسية.

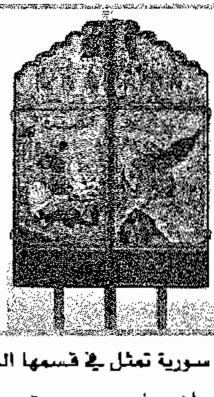
واستعملت الأيقونات منذ أواخر العصور القديمة في المحيط اليوناني الروماني، وسيلة تعليمية للإعلان عن "القصد الإلهي" في الفداء والخلاص والرجاء، واستمر ذلك في الكنيسة الشرقية إلى اليوم، وقد حصل صراع فكري حول تكريم الصورة وتحريمها في التاريخ البيزنطي بين 726م و843م، وأخذ شكل تحدٍّ بين السلطة الامبراطورية والسلطة الكنسية مما أدى إلى نشوب صراع دموي وإلى إقصاء عدد من الرؤساء الروحيين وملاحقتهم مع من تبعهم من اللاهوتيين والرهبان، وسميت تلك الحقبة "حرب الأيقونات" أو "تحطيم الأيقونات" iconoclasm وقد بدأت بأمر من الامبراطور البيزنطي ليون الثالث الأيصوري بإزاحة كل أيقونة وكل ما هو تصوير تشخيصي من الكنائس والمباني العامة، بحجة أن تمثيل المسيح والقديسين ضربٌ من الوثنية، وكانت قناعات بعض الفئات المتشددة من اليهود والمسيحيين والمسلمين، وراء هذا الصراع.



أيقونة بيزنطية "عذراء فلاديمير" القرن 12م (رواق ترتياكوف في موسكو)



أيقونة سورية تمثل رئيس الملائكة "ميخائيل" وهي من أعمال يوسف المصور الحلبي، مؤرخة سنة 1653 (مطرانية الروم الكاثوليك في حلب)



أيقونة سورية تمثل في قسمها الرئيسي القديسان جارجيوس وديمتريوس وفي الأعلى البشارة وآباء الكنيسة، وهي من أعمال نعمة الله المصور الحلبي، بداية القرن 18 (دير مارجرجس الحميراء الأرثوذكسي)

ومما يجدر ذكره هنا أن القديس يوحنا الدمشقي (675- 749م) وهو المنصور بن سرجون الذي عمل وأبوه في البلاط الأموي، ثم ترهّب في دير مار سابا قرب القدس، قد كتب دفوعاً بثلاث رسائل حاجّ فيها محطمي الأيقونات موضحاً الفارق بين العبادة الواجبة للإله المطلق وحده وتكريم الأولياء والقديسين الذين تذكّر صورهم بهم، وقد أراد يوحنا أن يثبت أن عقيدة التجسد توجب التصوير، وأن الصورة الملموسة هي طريق الاتصال بالقدوس المطلق.

هدأت حدة العنف زمن الامبراطورة إيرينا سنة 787م، فدعت إلى عقد مجمع نيقيه الثاني برعاية البطريرك طاراسيوس، وانتهى المجمع بإقرار وجوب تكريم الأيقونة في شخص من تمثله، وما هي إلا مدة وجيزة حتى احتدم الصراع ثانية، فأتت الامبراطورة تيودورا والبطريرك نيسفورس، ودعي المجمع إلى الانعقاد سنة 843م فصدّق قرار المجمع السابق، وبذلك وُضِع حد نهائي للصراع والملاحقة، وحصلت الكنيسة على استقلالية التعليم، كما حددت يوم الأحد الأول من الصوم الكبير تذكاراً سنوياً للحدث أطلقت عليه اسم "أحد الأرثوذكسية"، ثم ارتأت الكنيسة أن تؤيد هذا النصر بأن عملت على زيادة ارتفاع الحاجز القائم بين صحن الكنيسة وصدرها وتزيينه بالأيقونات، وصار ذلك الحاجز مع مرور الزمن جداراً يدعى الفاصل الأيقوني (الأيقونسطاس iconostasis) تخترقه أبواب ثلاثة للولوج والرؤية، إن مرحلة حرب الأيقونات أدت إلى تبنّي الكنيسة مبدأ التصوير القائم على الرمز، تأثراً بالفنون السورية والفارسية، وصارت الصورة المقدسة تتجاوز إسار الواقعية لتعبر عن الغبطة الروحية، ويفترض اللاهوتيون في الأيقونة السعي إلى إظهار البعد الصوفي التأملي، وأن تكون الصورة مرسومة بخطوط مقتضبة ومؤتلفة لتعبر عما هو قدسي في العين والقامة واليد، وملونة بألوان مضيئة وبلا ظلال.

تنوع فن الأيقونة في زمن الامبراطورية البيزنطية تبعاً لفنون المناطق المختلفة والعراقة الحضارية لتلك المناطق، وكان لسورية وفلسطين ومصر وبلاد الرافدين دور رائد في ذلك، وخاصة في أواخر العصور القديمة وبداية العصر الوسيط، وقد حافظ هذا الفن على أصوله حيثما وجدت الكنيسة الشرقية، وازدهر في مدارس

محلية متميزة، فاشتهر منها السريانية والقبطية والحبشية والأرمنية، وفي اليونان مدرسة ميسترة ومدرسة كريت، وفي روسيا مدرسة نوفغورد ومدرسة موسكو، وكان في بلاد الصرب والبلقان وبلغاريا ورومانيا مُحتَرَفات راقية لأنواع هذا الفن، وتحفظ أديرة تلك البلاد وكنائسها روائع منه، وبرزت أسماء وأيد ماهرة وورشات رائدة فيه.

وفي سوريا نشط هذا الفن منذ القرن الثالث الميلادي، وما يزال يوجد من تلك الحقبة أثرٌ منه في دورا أوروبّس (صالحية الفرات)، كما نشط في القرون الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر الميلادية، وتدل على ذلك الجداريات المكتشفة في عدد من القلاع وفي حمص وقارَة ودير مار موسى الحبشي قرب النبك، كما نشط في مواقع من لبنان مثل البترون وقاديشا وغيرهما، وقد عاد هذا الفن إلى الظهور في النصف الثاني من القرن السابع عشر في حلب فنشأت فيها مدرسة كان رائدها يوسف المصور الحلبي واستمرت طوال القرن الثامن عشر وتوالى عليها، من بعد يوسف، ابنه نعمة الله وحفيده حنانيا وابن حفيده جرجس، وقد عاصر هؤلاء كل من حنا القدسي وميخائيل الدمشقي وغيرهما، وفي القرن التاسع عشر نشط فن الأيقنة في كل من اللاذقية وحمص ودمشق، وكان المصورون المقدسيون يجولون في سوريا ولبنان لتزيين الكنائس، وغلب على أيقونات تلك الحقبة الطابع الشعبي الزخرفي، ويلاحظ تجدد النشاط الفني في مجال الأيقونات في سوريا منذ خمسينات القرن العشرين.

الأيقنة:

علم يتناول الصورة المرئية من حيث هي تمثيل مُشخّص أو تشكيل مُشَخّص ويمكن لهذا العلم أن ينسحب على صورة شخصية تاريخية أو أسطورية أو على صورة فكرة ما أو كيان معين أو صورة تاريخية لعصر من العصور أو حضارة معينة أو تتعلق بديانة من الديانات، أو بشكل من أشكال الفن التشكيلي.

والأيقنة علم يتعلق بالتشكيل المشخّص حصراً، وعليه فالعناصر الزخرفية لا تدخل في دائرة شموله بل تدخل في علم خاص يعنى بالقواعد الزخرفية

Decorative rules، ومن الأمثلة على المجموعات التي يشملها علم الأيقنة مجموعة الصور الشخصية من عمل المصور الإيطالي مازوتشي Mazzochi سنة 1517 ومجموعة وضعها الفلمنكي فان دايك (1599- 1641) Van Dyck، وهي مؤلفة من مائة رسم محفور ومطبوع تمثل هيئات معاصرين لذلك الفنان، ومجموعة رسوم تحت اسم iconography للإيطالي كانيني G.A.Canini طُبعت في روما سنة 1669، كذلك يمكن أن تذكر هنا المجموعة التي نشرها الفرنسي دي كيلوس P.de Caylus في باريس ما بين 1752 و 1767 بعنوان "مجموعة الآثار الفرعونية والإتروسكية واليونانية والرومانية".

وقد ظهر مصطلح "الأيقنة" بمعنى أوسع في موسوعة الكاتب الفرنسي فوروتيير (1619- 1688) A.Furetiere وطبعت موسوعته بعد وفاته، وحَصَرَ ديدرون Didron استعمال مصطلح الأيقنة سنة 1843 للدلالة على الفن المسيحي Christian iconography، وفيما بعد عمد إميل مال E.Male إلى استعمال المصطلح في مؤلفاته "الفنون الدينية في العصر الوسيط" التي أنجزت بين 1892 و 1922، وكذلك فعل الروسي كونداكوف N.P.Kondakov في تأريخه للفن المسيحي في روسيا في مؤلفات نشرت تباعاً منذ عام 1911، وقد استعمل المصطلح بهذا المفهوم، علماء ألمان وإيطاليون وسواهم في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وفي الوقت نفسه، وخارج الإطار الديني، أسهم علماء آخرون في استعمال المصطلح بمعناه العام مثل بيرنولّي J.J.Bernoulli في مؤلفيه بالألمانية "الأيقنة الرومانية" (نشر في شتوتغارت 1882- 1894) و"الأيقنة اليونانية" (نشر في مونيخ سنة 1901).

وتستعمل كلمة "الأيقنة" أو "علم الأيقنة" في الوقت الحاضر لتفسير الخصائص والرموز التي تتيح للفنان تصوير شخص ما أو فكرة معينة، أو يراد بها البحث عن أصل الشكل ومعناه في الإبداع الفني، والكلمة الفرنسية الدالة على هذا المعنى هي Iconologie وكثيراً ما يستعمل في مقابلها بالعربية "الأيقنة- شرح الرموز"، وقد عمل على تطوير المعنى الأخير لكلمة "أيقنة" وجعلها طريقة للبحث

العالم إرفن بونوفسكي Ervin Ponofsky في بحوث نشرها في ألمانيا بدءاً من سنة 1932.

وأما في الحاسوب فيستعمل مصطلح "الأيقونة" رمزاً مساعداً يدل على رسم صغير يظهر على الشاشة بخطوط مبسطة مشيراً إلى أمر يجب على مستعمل الحاسوب أن يقوم به، فأيقونات الحاسوب ليست سوى مجموعة الرموز البصرية التي تسهل عمل مستخدم الحاسوب من أجل استرجاع نصوص أو صور من ذاكرة الحاسوب، وما على المستفيد إلا النقر على مفتاح الفأرة للولوج إلى المعلومات التي يريد[1].

الإيماء والإيمائية: Mime and Pantomime

الإيماء والإيمائية Mime and Pantomime فن الاتصال واستخدام الإشارات للتفاهم بين البشر منذ القدم، ثم صار فناً تمثيلياً في عهد الاتصال الشفاهي، ويعتقد الباحثون أن الإيماء أصل فن المسرح، وأنه بدأ بتمثيل الإنسان البدائي لقبيلته أو أسرته ما جرى معه من أحداث، ثم تطور ذلك الفن إلى شيء من التسلية المنظمة، وينقسم الإيماء إلى مفهومين، بينهما اختلافات وصلات في آن واحد، إذ تعود كلمة Mimos إلى أصل إغريقي يعني "المحاكاة"، ويشير المفهوم الأول إلى مشاهد واقعية الموضوع، ذات حوار، انتشرت في اليونان وجنوبي إيطاليا، وأثرت في هزليات (كوميديات) "أرستوفانس"، وفيما بعد في أعمال الروماني بلاوتوس، وتضمنت إشارات بذيئة، أما المفهوم الثاني، وهو المفهوم الأحدث والمعروف في العالم اليوم، فيشير إلى مشاهد من دون كلام، تعتمد على الحركات والإشارات وتعابير الوجه، وقد بدأ هذا المفهوم في القرن التاسع عشر في فرنسا على يدي ديبورو Deburau، ثم انتقل إلى إتيين ديكرو Etienne Decroux، وجان-لوي بارو JeanLouis Barrault، ومارسيل مارسو Marcel Marceau، لذلك،

(1) إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 468، (بتصرف).

اشتهر الإيماء في العالم بأنه فرنسي الأصل، قبل أن يتطور ويتفرع مكتسباً خصائص أخرى متنوعة، حتى في فرنسا نفسها، ولكن الشكل الغالب هو ذلك الذي يستغنى فيه عن قطع الزينة والمتممات، ويترك لتقنية المؤدي وخيال المتفرج أن يظهراها، وترافق عروض الإيماء غالباً مقطوعات موسيقية، وأحياناً مؤثرات صوتية قد يتخللها بعض الكلام المسجل، ويُعدّ التدرب على الإيماء مهماً وأساسياً للممثل المحترف، وإن لم يمارسه، كما يفيد الإيماء كثيراً في الكشف عن مواهب الهواة وتطويرها، لذا، يدرّس في معاهد المسرح، لأنه يلقن الدقة في تكرار الأداء التمثيلي، وهو ما يحتاج إليه الممثل عادة في السينما خاصة، بسبب تكرار تصوير المشهد بآلة تصوير واحدة من زوايا مختلفة، ومن أوائل المدارس التي اعتنت بالإيماء في فرنسا المدرسة التي أسسها جاك كوبو Jacques Copcau، وأسماها مدرسة "برج الحمام القديم" Ecole du VieuxColombier، وهي التي تخرج فيها كبار الإيمائيين الذين نشروا هذا الفن في مدارسهم فيما بعد، ولاشك أن فن الإيماء تطور في النصف الثاني من القرن العشرين، وتنوعت مناحي الفنانين منه، سواء في فرنسا أم في خارجها، فظهر اتجاه تستخدم فيه الأقنعة، واتجاه آخر يمزج الإيماء بالباليه، واتجاه ثالث تعبيري فيه شيء من التمثيل وشيء من الرقص الحديث، واتجاه تهريجي يستلهم بعض سمات "الكوميديا الفنية" thc art of Comedy الإيطالية، وقد يكون من المناسب الإشارة هنا إلى نقاط مهمة تتصل بالإيماء وتميزه: فهناك فارق بين "الإيماء" بصفته فناً مستقلاً له قواعده وأصوله وتقنياته، والتمثيل الصامت Silent Acting الذي قد تتضمنه بعض العروض المحترفة، أو الذي يبدو في المشاهد الواقعية المؤداة من قبل طلبة التمثيل بقصد التدرب، وهناك أيضاً الفارق بين الإيماء والإيمائية التي غدت فناً من فنون التسلية في أعياد الميلاد في العالم "الأنغلوسكسوني"، كما دخلت في بعض مشاهد الباليه في القرن التاسع عشر وما بعده عن طريق شخصية "بييرو" Pierrot في مسرحيات ديبورو نفسه، أو شخصية "المهرّج" Harlequin، ويتميز أيضاً بقيام النساء بأدوار الفتيان، والفتيان بأدوار النساء، وترتبط نهايته بوفاة سيفران Severin عام 1930، أما أهم اتجاهات

الإيماء المختلفة في القرن العشرين فهي: الإيماء الاتباعي (الكلاسيكي): وقد أسس قواعده ديكرو، وأسهم فيه بارو، الذي قام بدور رائد الإيماء الفرنسي دييورو في فيلم "أطفال الجنة" Children of Paradise، الإيماء الإيهامي: وقد تفرع من الاتباعي ولكنه ابتعد عن التجريب بلغة الجسد ليأخذ طابعاً هزلياً في الغالب، كابتداع مارسيل مارسو لشخصية "بيب" Bip، الإيماء مع الأقنعة: وقد اشتهر به جاك لوكوك Jacques Lecoq الفرنسي، الإيماء التعبيري (الأمريكي): وقد بدأه بول ج Paul J، ثم طوره آدم داريوس Adam Darius الذي يعمل في لندن ويقيم فيها، الإيماء الراقص: ومن أعلامه هنريك توماشيفسكي Henryk Tomaszewski البولندي، ولاديسلاف فيالكا Ladislav Fialka الذي شهر في براغ، وميتسكيافيتشوس Mitskiavichus الليتواني، الإيماء التهريجي: ومن أعلامه ديمتري Dimitri السويسري، ونولا راي Nola Rae البريطانية[1].

(1) رياض عصمت، المصدر السابق، ص 487، (بتصرف).

حرف الباء

باربيزون (مدرسة) : Barbizon school

مدرسة باربيزون اسم لمجموعة من الرسامين الفرنسيين استوطنوا قرية باربيزون Barbison وهي قرية صغيرة عند مدخل الطرف الغربي من غابة فونتينبلو Fontainbleau التي تقع جنوبي باريس وعلى بعد 60كم منها، وقد ذاع اسمها بسبب نشاط مجموعة من الفنانين اتخذوها مقراً لإقامتهم وممارسة تصوير المناظر الطبيعية وذلك مابين (1830- 1880م).

كان لرسامي مدرسة باربيزون إحساس كبير نحو جمال الطبيعة على هيئتها البسيطة، فقد تجنبوا التعبير عن الرؤية الشاملة للموضوعات التي قدمت في السابق في رسم المناظر الطبيعية، اهتموا أكثر بتصوير مشاهد لفرج الغابة والمراعي والفلاحين يعملون في الحقول.

تأثر فنانو هذه المدرسة برسامي المناظر الطبيعية الهولنديين الذين عاشوا في القرن السابع عشر، وساروا على أثرهم وهم يحاولون إبداع صور جميلة لطفت باستعمال إضاءة جزئية وألوان خفيفة[1].

ومدرسة باربيزون ليست مدرسة بالمعنى المألوف للكلمة، بل هي تعبير عن اتجاه ضم أولئك المصورين الذين ترددوا على القرية وبرز في تماثل اهتماماتهم في تصوير المناظر الطبيعية وفق الأسلوب الواقعي الذي يعدّ ردة فعل على الاتجاه الأكاديمي، فقد رفض هؤلاء الفنانون الصورة الذهنية ومالوا إلى الإبداعية (الرومانسية)، واهتموا بإظهار الأشكال البسيطة في الحقل والغابة وضفاف الأنهار،

---

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

وتبنوا موقفاً أقرب إلى التأمل والملاحظة المباشرة، ولم يمنع التشابه بينهم من ظهور مواقف شخصية في اختيار عناصر محددة وإتباع طريقة عمل ذاتية، والاهتمام بالمنظر الطبيعي لم يكن شيئاً جديداً بل كانت له جذوره في التقاليد الهولندية لدى هوبيما Hobbema ورويسدال Ruisdael، وفان غويين Van Goyen وبوتر Potter، كما كانت له جذوره في التقاليد الإنكليزية، وخاصة ما انطوى عليه منها معرض كونستابل Constable في صالون باريس (1824م) الذي فتح آفاق رؤية مباشرة للطبيعة، وأبرز التأثيرات البصرية للضوء واللون في جوّ ضبابي، أما منطقة فونتينبلو فمشهورة بكونها غابة ذات خصائص متميزة بسبب وحشيتها وغناها بأشكال من الجمال الطبيعي ومن الأشجار الأسطورية والصخور المتراكمة، وهي مشهورة كذلك بقصرها الملكي الذي يعود بناؤه إلى عهد الملك فرنسوا الأول، والذي يعدّ من أجمل أماكن الإقامة وأكثرها حفولاً بالذكريات التاريخية، ومما يدعم شهرته الفنية وجود حشود الفنانين الذين ظلوا يعملون في تزيينه عقوداً طويلة من الزمن في مجالات النحت والخزف والحفر والمطبوعات والسجاد.

كان تيودور روسو (1812- 1867م) Th.Rousseau الشخصية الرئيسية في مدرسة باربيزون وأول الوافدين إلى القرية، وقد حاول أن يعالج الطبيعة بدقة وأناقة، وكان جان بابتيست كورو (1796- 1875م) J.B.Corot ممن ترددوا على فونتينبلو وعُدّ من فناني باربيزون مدة طويلة، وقد تميزت لوحاته بالضوء والألوان الشاعرية، وكان جان فرنسوا مييه (1814- 1875م) J.F.Millet من بين الذين انضموا إلى مدرسة باربيزون، وكان صديقاً حميماً لروسو، ومن بين الذين ضمتهم المدرسة كذلك جول دوبريه (1811- 1889م) J.Dubre الذي تعكس لوحاته التأثيرات الهولندية والإنكليزية، وناكريس دياز دي لابينا (1807- 1876م) Nacrisse Diaz De La Pena الأسباني الأصل الذي كان يضفي على لوحاته خيالاً شاعرياً وعناصر قصصية، وشارل فرنسوا دوبينيي Ch.F.Daubigny الذي تميزت لوحاته بالصراحة ونضارة اللون، وغيرهم كثير.

إن الاتجاه الأساسي لمدرسة باربيزون هو "الانطباع الشخصي والحرية.. والتعبير عن الأحاسيس" كما يقول روسو، وفي قول آخر له: "إن من المستحيل أن يُنسخ ما يُشاهد بدقة هندسية، ولكن من الممكن الإحساس بترجمة شخصية لعالم ما"، وثمة تعبير آخر من هذا النوع يحدد اتجاه هذه المدرسة لدى كورو حين يذكر: "إن الجميل في الفن هو الحقيقة من خلال الانطباع الذي تقبلناه".

وُصف فنانو باربيزون بالجرأة ولكنهم جابهوا النقد المر، واصطدموا بمعارضة الأوساط الرسمية المتمسكة بالتقاليد الأكاديمية، وكان ذلك حين رُفضت أعمالهم في الصالون في الأعوام (1836- 1837- 1838م)، وظلوا منعزلين في قريتهم مدة غير قصيرة من الزمن إلى أن اعترف بهم في الصالون الثوري (1848م) حيث كان روسو عضو تحكيم، وعرفوا المجد إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى ظهور الانطباعيين، والواقع أن ما اكتشف في فنهم من أصالة وإبداع دعا إلى تسليط الأضواء عليهم في الوقت الحاضر[1].

الباروكي (الأسلوب): Baroque style

الأسلوب الباروكي مصطلح يطلق على أشكال كثيرة من الفن الذي ساد غربي أوروبا وأمريكا اللاتينية، وقد ظهر هذا الفن أول مرة في روما في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي، ويتميز الأسلوب الباروكي بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة، وفي القرن الثامن عشر تطور الفن الباروكي إلى أسلوب أكثر سلاسة وخصوصية ويسمى بفن الروكوكو.

وقد ساعدت ثلاثة عناصر على تكوين أسلوب الباروك في الحياة الثقافية لأوروبا الغربية:

أولاً: ثورة الفنانين في أواخر القرن السادس عشر ضد فن عصر النهضة، فقد كان هذا الفن مقيداً، منمقاً، واعتمد على التوازن التماثلي، أما المصورون

(1) ممدوح قشلان، إلياس الزيات، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 565، (بتصرف).

التشكيليون، والمعماريون، والنحاتون الباروكيون فقد حققوا هذا التوازن بطريقة أكثر درامية وإثارة، فمثلاً يستطيع المهندس المعماري في عصر النهضة أن يتوصل إلى التوازن والجمال، باستخدام المساحات المستطيلة، بينما يستبدل المهندس الباروكي المساحات المقوَّسة بالمساحات المستطيلة.

ثانياً: رغب كثير من الحكام في أسلوب فني يمجد حكمهم، فالقصور الباروكية الفخمة مثل قصر فرساي بفرنسا وقصر زفنجر في ألمانيا عبرت عن قوة رئيس الدولة وسلطته.

ثالثاً: أثارت حركة سميت الإصلاح المضاد شعوراً بالحماس الديني في أوروبا، وذلك في أواخر القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.

المعمار الباروكي:

مَزَجَ هذا الفن عناصر الفن الكلاسيكي، وعصر النهضة، مثل الأعمدة والأقواس، وذلك باستخدام طرق جديدة، وحلت المساحات المقوَّسة محل المساحات المستطيلة المنتظمة، وأدى كل من النحت والتصوير التشكيلي الزيتي دوراً أكبر في تصميم المباني وساعدا على الإيهام بالمساحات الكبيرة، وأدى الاهتمام بالعلاقة بين المباني وما يحيط بها من بيئة إلى تركيز أكثر على تخطيط المدن وتصميم المناظر الطبيعية.

ومن أهم سمات التصميم الباروكي تكوين الحدائق الواسعة مثل حدائق قصر فرساي وهو القصر الريفي لملك فرنسا، وقد تم التحكم في الطبيعة في هذا التصميم فظهر في شكل متناسق على هيئة شلالات صغيرة، ونافورات، ومصاطب وأشجار، وكانت المباني الباروكية في النمسا وأسبانيا وأمريكا اللاتينية بوجه خاص مزخرفة ومعقدة، وكان فن المعمار الباروكي في فرنسا أكثر كلاسيكية وتنظيماً، ومن أعظم المعماريين الذين تبنوا الأسلوب الباروكي الفنانان الإيطاليان جان لورنزو برنيني وفرانشسكو بوروميني[*].

(*) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

التصوير التشكيلي الباروكي:

يعرض هذا الفن أشكالاً ذات مقاييس ضخمة وتكوينات غالباً ما تكون مرسومة بدون أي قيود، وقد طور الفنانون اتجاهات حديثة لموضوعات تقليدية، مارس ميكلانجلو دا كارافاجيو أسلوباً ثورياً وهو يصور شخوصاً واقعية دنيوية تتمشى مع تباين مثير للضوء والظل، أسس أنيبالي كراشي الذوق الإيطالي الباروكي لتزيين الأسقف بالأشكال الضخمة في مناظر تعطي انطباعاً خادعاً بالاتساع، وكان بيتربول روبنز، وهو أشهر فناني الباروك، قد صور عدداً كبيراً من اللوحات التشكيلية كما صور موضوعات أسطورية وتكوينات زخرفية لأشكال ضخمة ذات حركة ديناميكية، وكان رمبرانت يرسم في ذلك الوقت في هولندا أعمالاً كانت في الغالب متأثرة بكارافاجيو وروبنز، لكن رمبرانت استخدم تأثيرات الضوء ووضع ألوانه بحرية ليبرز الحالة العاطفية والنفسية، أما في أسبانيا فقد كان دييغو فيلازكيز هو أشهر الفنانين في ذلك الوقت.

النحت الباروكي:

كان يتميز بميل شديد للحركة نتيجة للمزج الدقيق بين الكتلة والفراغ إلى جانب استخدام مواد جديدة مثل الجص، وأكبر نحاتي هذا العصر هو جان لورنزو برنيني من إيطاليا، وقد عمل أولاً في الرخام فصمم النافورات وأجزاء من المعابد كما صنع التماثيل النصفية ونحت تماثيل واقفة بتراخٍ، اتصفت أعماله كلها بأن ملامحها كانت واقعية وتعطي إحساساً مسرحياً متوهجاً.

الموسيقى الباروكية:

الموسيقى الباروكية هي تلك التي تعود إلى الفترة من سنة 1600 وحتى سنة 1750، بدأت أول العلامات الدالة على العصر الباروكي تظهر في الموسيقى الإيطالية بشكل خاص، وهي التأثيرات اللونية التي ظهرت في صورتين:

- تعدد مجاميع الكورس أي كتل الأصوات البشرية التي تتبادل الغناء أو تتجاوب أو تتداخل مع بعضها.

- استعمال الهرمونية الكروماتيكية التي تميز بها المادريجال الإيطالي المتأخر.

وقد أكسب هذا التلوين النغمي شكلاً خاصاً للموسيقى في ذلك العصر.

تمتلئ الموسيقى الباروكية بالتفاصيل المعقدة والتناقضات مثلها في ذلك مثل الفنون الباروكية الأخرى، وقد ارتبطت الموسيقى الباروكية ارتباطاً وثيقاً بالحياة في الكنيسة والبلاط، وأصبحت الموسيقى الباروكية الدينية أكثر درامية وواقعية، كما تطورت الأوبرا - بمناظرها المسرحية المعقدة- لأول مرة أثناء العصر الباروكي[1].

ولعل أعظم ما تحقق في عصر الباروك في ميدان التأليف الموسيقي للآلات هي تلك الحلول التي أوجدها المؤلفون للمشكلة التي قامت بعد فطام موسيقى الآلات من الغناء، وتتلخص هذه المشكلة في كيفية كتابة مؤلفات طويلة بحيث تستطيع أن تستحوذ على انتباه المستمع ومشاعره، وكانت أهم تلك الحلول هي إيجاد تعادل مقنع بين العنصرين الجوهريين في كل عمل فني يقوم على الإنشاء والبناء وهما: الوحدة، التنوع في التكرار والتجديد، وقد تميز عصر الباروك بكثرة الزخرفة في الموسيقى.

وفي عصر الباروك أيضاً توجد جذور القوالب الموسيقية وهي التي تختص بالهياكل الانشائية للمؤلفات الموسيقية المتنوعة مثل:

- سوناتا.
- كونشيرتو.
- فوغا.

أهم المؤلفين الموسيقيين في هذا العصر:

- أركانجلو كوريلي.
- أنطونيو فيفالدي.
- يوهان سباستيان باخ.

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

❖ كلاوديو مونتيفيردي وألساندرو سكارلاتي.

❖ جورج فريدريك هاندل[1](•).

الباس، كمان : Bass, violin

الباس آلة وترية موسيقية، وهي أكبر آلة في عائلة الكمان وأخفضها صوتاً، وتسمى أيضاً باس فيول كاونترباس أو الباس المزدوج، ويبلغ طول الباس 1.8م، ولمعظم آلات الباس أربعة أوتار مع ترتيب اختياري لتطويل الوتر السفلي، وذلك لتخفيض طبقة الصوت، ويستخدم العازف أصابع يده اليمنى لتحريك الأوتار وقد يستخدم قوساً، أما اليد اليسرى فيستخدمها في تحديد طبقة الصوت وذلك بالضغط على الأوتار حتى تلامس ملف الأصابع، ويستخدم من 8 إلى 10 باسات في الفرق السيمفونية الكبيرة، وبعض فرق قاعات الموسيقى تستخدم باساً واحداً، ويعتبر الباس آلة لضبط الإيقاع، وذلك في موسيقى الجاز الغربية والموسيقى الشعبية[2].

الباسون، آلة : Bassoon

آلة الباسون تقوم مقام الصوت الجهير في قسم آلات النفخ في الفرق الموسيقية والأوركسترا، وللباسون أنبوب مزدوج متصل بداخل أنبوب معدني متوسط ويسمى الفم الملتوي، وتدخل إحدى نهايتي الفم في قناة من الخشب، وتتكون القناة من أربعة أجزاء يبلغ طولها معاً 2.4م، وينفخ العازف في الأنبوب المزدوج بينما يضغط على مفاتيح موجودة على القناة، وهذه المفاتيح تفتح أو تغلق ثقوب النغمات للحصول على نغمات ودرجات موسيقية مختلفة.

وآلة الكونترا باسون يبلغ طولها ضعف طول الباسون، ودرجة الصوت فيها مضبوطة بحيث تكون أقل بدرجة جواب موسيقي (أوكتاف) واحد، وشكل

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) و(معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

(2) المصدر السابق.

الباسون مأخوذ من الفاجوتو وهي آلة طُوِّرت في إيطاليا عام 1540م، وأصبح الباسون منذ القرن السابع عشر الميلادي آلة أوركسترالية ثابتة[1].

الباليه : Ballet

الباليه Ballet فن أدائي يستخدم حركات الجسم الإنساني للتعبير عن الانفعالات المختلفة كالغضب والخوف والغيرة والفرح والحزن، وهو شكل من أشكال الأداء المسرحي يقوم على تقنيات الرقص التعبيري ترافقه الموسيقى والإيماء والمشاهد المسرحية، ومن أهم خصائص الباليه الحركية، الرقص على رؤوس أصابع القدمين، يعود لفظ الباليه إلى الكلمة الإيطالية ballare أي يرقص، إذ كانت بداياته مشاهد تؤدى في البلاط الإيطالي لتسلية الضيوف، وتُطلق كلمة باليه على اللون الكلاسيكي الذي ابتدعه الفرنسيون أثناء القرن السابع عشر الميلادي وأيضاً على الباليه الحديث المختلف الإيقاع والملابس، كما يُطلق أيضاً على المسرحيات الهزلية الموسيقية التي تجمع بين فنون الأداء المسرحي والرقص والغناء والموسيقى وإن كان التعبير عن طريق حركات الجسم- أي الرقص- الخاصة هو أهم تلك العناصر جميعاً، وتصاحب كلّ ذلك الملابس والأزياء الخاصة التي يراعى في تصميمها حرية الحركة دون عوائق،

وقد اكتسب رقص الباليه التقليدي تقنياته من تطبيق نظام صارم في التدريب والتجارب على مدى أربعة قرون ونيف، وجعلت الجسد يتحرك فيها بأكبر قدر ممكن من المرونة والسرعة والسيطرة والرشاقة.

تعتمد خطوات الباليه على وضعية الساق والقدم وحركاتهما، كما في كثير من أشكال الرقص الآسيوي، وتتضمن خمسة أشكال أساسية ينتج منها تنويعات كثيرة في طرائق الرقص.

وفي العصور الحديثة طورت كل دولة كبرى أسلوبها الخاص بفن الباليه، فالباليه الأمريكي مثلاً يتسم بالسرعة والحيوية، بينما يميل الباليه الروسي إلى قوة

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

الأداء والإبهار، أما الباليه الفرنسي فيميل إلى الأناقة والجمال، وقد أتاح ارتباط فن الباليه بالمدرسة الفرنسية منذ بداياته الأولى سيطرة مفردات اللغة الفرنسية الخاصة بذلك الفن على اللغات المختلفة، وهذا يفسر سر انتشار المفردات الفرنسية داخل مدارس الباليه المختلفة.

نبذة تاريخية:

ظهرت البدايات الأولى لفن الباليه في القرن الخامس عشر الميلادي في إيطاليا خلال النهضة، وأطلق اسم الباليه أول مرة في حفل أقيم في إيطاليا عام 1489م قُدمت فيه قصة "جازون والصوف الذهبي" Jason and thc golden fleece ترافقها الموسيقى والرقص، وكان الراقصون جميعهم من النبلاء، وقد ساعد على ظهور ذلك الفن، أن الشعوب بدأت في عصر النهضة تظهر اهتماماً أكثر بالفنون والعلوم، فالثراء الذي ظهر على أمراء الدول الإيطالية في فلورنسا وغيرها من المدن، ترتب عليه تنافس هؤلاء الأمراء في رعاية الفنون والآداب، بالرغم من توقّف الفنون في تلك الدول عند حد الهواية، ويعود تاريخ أول نص مدون وكامل للباليه لعام 1581م، وهو "باليه الملكة الهزلي" comic ballet of the queen في عهد ملكة فرنسا كاترين دي ميديتشي، وهذه الباليه من تصميم عازف الكمان الإيطالي بالتازاريني دي بلجويوزو Baltazarini di Belgioioso وقد عُرّفت الباليه بأنها ترتيب هندسي لعدة أشخاص يرقصون معاً على موسيقى من نوع الانسجام (الهارموني) ترافقها آلات موسيقية متنوعة.

اقتصر أداء الرقص، في بدايات ظهور الباليه، على الطبقات الاجتماعية المترفة وأفراد الأسر المالكة، يرافقه الغناء والشعر في أغلب الأحيان، وانتقل هذا الرقص، إلى إنكلترا، في زمن الملك هنري الثامن (1491- 1547) ونال الرقص استحساناً وتطور إلى عروض شبيهة بالعروض التي عرفها البلاط الفرنسي، وفي بداية القرن السابع عشر، نشر معلمو الرقص الفرنسيون والإيطاليون دراسات عن الحركات الراقصة وتهذيب خطواتها السهلة إلى أن صارت الأساس التقني للباليه

التقليدي (الكلاسيكي)، وكان لابد من إجراء بعض التعديل والتطوير على ثياب الراقصين وتصاميم المسرح (الديكور) بعد أن صارت الرقصات ذات موضوعات مختلفة، وأدخلت على افتتاحية overture أحد أعمال الباليه الذي قدم في بدايات القرن السابع عشر عناصر جديدة وتأثيرات مسرحية مثل الإضاءة وحوادث الظواهر الطبيعية، إذ قُدمت عام 1650، في تورينو (إيطاليا)، باليه موضوعها "التبغ" ضُمّنت مشاهده عادة التدخين و"السعوط" (النشوق) وزراعة التبغ عند الهنود في أمريكا وكانت أبواب المسارح قد افتتحت للشعب لأول مرة عام 1632 لحضور الباليه بدلاً من اقتصار المدعوين على ضيوف القصر.

أصّلت أوبرا الراين الهزلية مكانة باريس باعتبارها عاصمة الباليه في العالم، وبلغت باليه البلاط في فرنسا قمتها إبان حكم الملك لويس الرابع عشر- الذي تولى السلطة في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر الميلاديين- ولقب بالملك الشمس حين أدى دور الشمس في "باليه الليل" ballet of the night عام 1653 وكان عمره آنذاك خمسة عشر عاماً، وقد اجتذب البلاط الفرنسي إليه أدباء وفنانين بارزين مثل موليير Moliere، والمؤلف الموسيقي لولّي J.B.Lully، ومصمم الرقص بوشان (1636-1705) Ch.L. Beauchamp الذين ساهموا في تطوير فن الباليه، وقدموا أعمالاً مميزة أخل بها نقص الراقصين، مما دفع الملك لويس الرابع عشر إلى تأسيس الأكاديمية الملكية للرقص عام 1661، لإعداد الراقصين المحترفين، تلاها تأسيس الأكاديمية الملكية للموسيقى عام 1669، وألحق بها مدرسة مهنية للرقص تحولت إلى الأكاديمية الملكية للموسيقى والرقص أو "أوبرا باريس" التي أضحت مركزاً عالمياً للباليه.

بدأ الرقص المحترف يحل تدريجياً مكان رقص النبلاء، وفي البداية، كان جميع الراقصين من الذكور، وكان الرجال يرتدون الأقنعة ويؤدون أدوار النساء، وظهرت أول راقصة محترفة على المسرح عام 1861 في باليه "انتصار الحب" لمؤلفها لولّي، وكانت مدام لافونتين (1655-1738) La Fontaine أول راقصة رائدة ودعيت "ملكة الرقص".

وقد تميزت حركات رقص النساء بالأناقة والحشمة، إذ كانت ثياب الرقص ثقيلة مثل الثياب الملكية، وكان رقص الباليه أنيقاً وتزيينياً ولكنه محدود من حيث التعبير، أما الرجال، فقد كانوا يرقصون بحرية أكثر مما جعل خطواتهم أكثر تعقيداً، ومن رواد رقص الباليه ورائداته المميزين في تلك الحقبة: جان بالون J.Balon الذي ظهر بين عامي (1691- 1710) في دار أوبرا باريس وأطلق اسمه على أسلوبه في الرقص، وكذلك ماري كامارغو (1710-1770) M.Camargo التي كانت من أهم الراقصات المبدعات وأدت خطوات جديدة كانت تقتصر على الرجال، وقصّرت لباس الرقص لتظهر إمكانات أدائها، وانتعلت حذاء من دون كعب، وارتدت البنطال الضيق الذي يلتصق بالجسم، ونافست ماري سال M.Salle (1707-1756) كامارغو في أدائها وتمردت على الشكل التقليدي الذي كانت تقدمه دار أوبرا باريس، وصممت، عام 1734، باليه "بيغماليون" Pygmalion في لندن، فارتدت ثوباً شفافاً إغريقياً حين أدّت دور التمثال في القصة المعروفة ذاتها، وتركت شعرها حراً متطايراً، وسعت إلى توحيد لغة التعبير في الموسيقى والملابس والرقص.

سيطر الراقصون الرجال على رقص الباليه في دار أوبرا باريس حتّى النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتابعوا تطوير تقنيات الرقص وتوسيع أشكاله، ومن أشهرهم الإيطالي غايتانوفيستريس (1729-1808) G.Vestris وابنه أوغست (1760-1842) August اللذان عاشا في باريس، وقد لقب غايتانو بإله الرقص واشتُهر بقفزاته الواسعة وقدرته على الارتفاع في الهواء، وما تزال خطواته الفنية إحدى أهم الخطوات قوة وفاعلية في الباليه التقليدية، وتطور فن دوران الجسد عدة دورات على ساق واحدة، وكانت الراقصة الألمانية آن هاينل A.Heinel أول من قامت عام 1770 بهذا الأداء المميز.

وفي حين تفوّق الراقصون الفرنسيون في تقنيات الرقص، قدم مصممو الرقص خارج باريس أعمالاً للباليه فاقت مثيلاتها قوة وتعبيراً، ففي لندن حاول الراقص والمصمم الإنكليزي جون ويفر (1673-1760) J.Weaver نقل الحدث

المسرحي بأسلوب الرقص والإيماء دون الاستعانة بأي نوع من الكلام، كما جرّب الراقص والمصمم النمساوي هيلفرديتغ (1710-1768) W.Hilverding في فيينا وتلميذه الموسيقي والراقص الإيطالي غاسبارو أنجوليني (1723-1796) G.Angiolini موضوعات حركية ذات طابع مسرحي.

كان المؤلفون والمعدّون للباليه في السابق يأخذون مادتهم القصصية من الأساطير اليونانية القديمة، لكن مع بداية القرن التاسع عشر الميلادي بدأ الناس يرفضون الأساطير القديمة والأبطال الأسطوريين، خصوصاً أن العصر الرومانسي في الأدب بدأ يركز على عالم الخيال والأحلام والبلاد البعيدة هروباً من الواقع، كان المصمم والراقص الفرنسي جان جورج نوفير (1727-1810) J.G.Noverre أهم داعية لفن الباليه الإبداعية (الرومانسية)، وقد نشر عام 1760 أبحاثاً عن الرقص والباليه تركت أثراً كبيراً في مصممي الرقص في حياته وبعدها، وكان يدعو إلى أداء الحركات الطبيعية السهلة الفهم والتركيز على ضرورة تكامل عناصر الباليه بتناغم تام في سبيل التعبير عن موضوع القصة، وحقق أفكاره في عمله باليه "ميديا وجازون" (1763) Medee and Jason، وطبق المصمم والراقص جان دوبرفال (1742-1806) J.Dauberval أفكار أستاذه نوفير في تصميمه للباليه الهزلية "الفتاة المتحررة" the girl badly guarded أو "احتياطات غير مجدية" vain precaution (1789)، ثم طوّر الإيطالي سلفاتوره فيغانو S.Vigano (1769-1821) تلميذ دوبرفال، مجموعة من الحركات التعبيرية الإيمائية تؤدى أداءً دقيقاً مع الموسيقى، وكان فيغانو يعمل في مسرح "لاسكالا" La Scala في ميلانو، ثم بدأ الرقص على رؤوس أصابع القدمين يتطور في تلك الحقبة، ولم يكن حذاء الرقص المخصص للباليه قد ابتكر بعد.

تمثلت الروح الإبداعية التي سادت أوروبا في بدايات القرن التاسع عشر في باليه "السلفيدة" la sylphide التي قُدّمت أول مرة في باريس عام 1832 وأدت دور الراقصة الأولى فيها الإيطالية ماريا تاليوني (1804-1884) Maria Taglioni التي اشتهرت برشاقتها، وكان والدها هو الذي صمم لها رقصاتها باستخدام تقنية

الرقص على رؤوس أصابع القدمين ليؤكد خفة ابنته ورشاقتها، وبهذا، افتتحت تاليوني مرحلة جديدة في تاريخ الباليه وأحدثت تغييرات في الأسلوب والموضوع والثياب والتقنيات.

وجاءت بعدها الراقصة النمساوية فاني إلسلر F.Elssler التي تألقت في باريس عام 1839 في باليه "الشيطان الأعرج" the devil lame، وباليه "الغجرية" Gypsy، ورقصة "ترنتيلا" tarantella، وقدمت الراقصة الإيطالية كارلوتا غريزي (1819-1899) C.Grisi باليه "جيزيل" Giselle على مسرح دار أوبرا باريس، عام 1841، وقد أصبحت واحدة من وثائق الباليه العالمية، وجمعت غريزي في أدائها خفة تاليوني ورشاقتها وحركات إلسلر الحالمة.

سيطرت النساء على الباليه الإبداعية مع وجود راقصين متميزين مثل الفرنسيين جول بيرو (1810-1892) J.Perrot وأرتور سان- ليون A.SaintLeon (1821-1870) ولكن تفوق الراقصات تاليوني وإلسلر وغريزي وأمثالهن جعلهن رمزاً للباليه الإبداعية، ويعد بيرو من أهم رواد الباليه الإبداعية، فقد صمم رقصات استوحاها من الرقص الشعبي وطورها تطويراً مميزاً، ومن أهم أعماله: "حورية البحر"، و"إزمرالدة" Esmeralda، و"كاترينا" وقدمت كلها في لندن، وقد أصبح التركيز في باريس ولندن، بعد عام 1850، على البراعة والتفوق في الأداء على حساب العنصر الشاعري، ولم يقدم سوى القليل من أعمال الباليه الجديدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت باليه "كوبيليا" (1870) Coppelia لمصممها سان ليون الاستثناء الوحيد، وقامت بأدائها راقصة بديلاً عن الراقص الرئيسي.

وفي إيطاليا، دوّن الراقص كارلو بلازيس (1797-1878) C.Blasis العناصر الأساسية النظرية والعملية لفن الباليه سجلها في كتاب نشر في ميلانو عام 1820، وأنشأ مدرسة لتعليم الرقص تخرج فيها أشهر الراقصين ومدرسو الرقص في أوروبا مثل: إنريكو تشيكّتي (1850-1928) E.Cecchetti وهو من أبرع مدرسي الرقص في بداية القرن العشرين وقد صار مديراً لأكاديمية مسرح "لاسكالا"، ومن

تلامذته الشهيرين فاسلاف نيجينسكي (1890-1950) V.Nijinsky (روسي من أصل بولندي)، والروسية آنا بافلوفا (1881-1931) A.Pavlova والايرلندية نينيت دوفالوا (1898) N.de Valois التي صارت مديرة دار باليه لندن الملكية، واقتبست المدرسة الإيطالية تقاليد بلازيس التي تتضمن ابتكاراته واكتشافاته الشخصية، وفي نهاية القرن التاسع عشر، ظهر راقصون وراقصات مهرة من اللاسكالا، دفع تفوق الراقصات فيها إلى التركيز على الراقصة الأولى.

بزغ فن الباليه في روسيا على يدي الراقص والمصمم المبدع ماريوس بتيبا (1822-1910) M.Petipa الذي دمج المدرستين الإيطالية والفرنسية في مدرسة واحدة عرفت باسم "الباليه الروسية" وحافظت روسيا على مكانة الباليه إبان القرن التاسع عشر وأصبح بتيبا رئيساً لمصممي الرقص في فرقة الباليه الروسية الملكية، وأنتج أفضل أعمال الباليه للمؤلف الموسيقي تشايكوفسكي Tchaikowsky مثل: "الجميلة النائمة"، و"بحيرة البجع"، تلاه بعد ذلك ميشيل فوكين M.Fokine (1880-1942) الذي دعا إلى تعبير أقوى وأصالة أكبر في التصاميم والمشاهد والثياب، وحقق أفكاره بوساطة فرقة الباليه الروسية التي أحدثها سيرغي دياغيليف (1872-1929) S.Diaghilev وكان فوكين المصمم والراقص الأول فيها، وقد أدهش دياغيليف المجتمع الباريسي بفن الباليه الروسي في مجموعة من الحفلات والمعارض الناجحة التي نظمها، وقدّم فيها أعمالاً من موسيقى الباليه الروسية، وضمّت فرقته مجموعة من الراقصين والراقصات المتميزين الذين نشروا شهرة الباليه الروسية في أرجاء العالم، وقد بلغ فوكين قمة إبداعه في تصميم رقصات الباليه الواحدة تلو الأخرى لمؤلفين موسيقيين شهيرين مثل ريمسكي- كورساكوف RimskyKorsakov في "شهرزاد"، وسترافنسكي Stravinsky في "طائر النار" Fire bird، و"بتروشكا" Petrouchka، وتعاون فوكين كذلك مع فنانين مختلفين شهيرين آخرين مثل الرسام بيكاسو Picasso، ومصمم الباليه الراقص بالانشين (1904-1983) Balanchine ، وقد اقترنت الباليه الروسية بالتجديد والإثارة وحافظت على شهرتها مدة طويلة.

أما نيجينسكي، فقدم عروضاً دلّت على مهارته الفائقة وقدرته على الدوران في الهواء مدة غير قصيرة، كما صمم الكثير من الرقصات، بتشجيع من دياغيليف، لقطع موسيقية مختلفة مثل "تمهيد لما بعد ظهر إله للريف" prelude to the Afternoon of a Faun للمؤلف الموسيقي الفرنسي ديبوسي Debussy، و"ألعاب" Jeux و"تتويج الربيع" The Rite of Spring لسترافنسكي، استخدم فيها جميعاً تقنيات فنية تجاوزت ما كان قائماً قبله، واستعان دياغيليف، عام 1914، بالراقص ليونيد ماسين (1979 -1896) L.Massine الذي حل مكان نيجينسكي بعد انفصاله عن الفرقة، وقدمه أول مرة في عمل للمؤلف الموسيقي الألماني ريتشارد شتراوس R.Strauss في "أسطورة جوزيف" وقد صمم ماسين رقصات عدد كبير من الباليه مثل: "القبعة المثلثة الزوايا" the three cornered hat للمؤلف الموسيقي الإسباني ده فايا De Falla، و"المهرج" (بولتشينلاّ) Pulcinella لسترافنسكي على موسيقى لبرغوليزي (1710-1736) Pergolesi ، أما بالانشين فكان آخر من تعاون مع دياغيليف، وكان له طابع خاص وتأثير شخصي قوي في تاريخ الباليه بعد موت دياغيليف.

تطور رقص الباليه الحديث في أوروبا وأمريكا في أوائل القرن العشرين، وتجاوز تقاليد الباليه التقليدية بظهور أساليب تعبيرية جديدة، وقد صمم الألماني كورت يوس (1901-1979) K.Joos باليه "الطاولة الخضراء" المناهضة للحرب، ونالت فكرة الرقص الخالص شعبية واسعة، وصمم ماسين في الثلاثينات من القرن ذاته "الباليه السمفونية" التي عبرت عن المحتويات الموسيقية لسمفونيات بتهوفن Beethoven وبرامز J.Brahms.

وفي بداية عام 1956 قدمت فرقتا الباليه الروسيتان "البولشوي" و"كيروف" أعمالهما في العالم الغربي، وكان للمشاعر الدرامية المكثفة، والبراعة التقنية العالية للراقصين الروس أثر كبير، وما يزال تأثير التقنيات الفنية العالية للباليه الروسية في تطوير فن الباليه مستمراً حتى اليوم.

اكتسبت الباليه منذ بداية الستينات من القرن العشرين شعبية كبيرة ودخل العنصر الشبابي إليها سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب، وصار الطابع

البطولي مستحباً في الرقص، كما في الرياضة، وصار استخدام الموسيقى الشعبية، مثل الروك أند رول وموسيقى الجاز، شائعاً في كثير من أعمال الباليه، ويقدم أرشيف الباليه اليوم تنوعاً كبيراً، إذ أن هناك أعمال باليه قديمة تعاد بطابع وإخراج مسرحي جديدين إلى جانب الأعمال الحديثة موسيقى وتصميماً، ويسعى المصممون والراقصون في تجاربهم، سواء في الرقص الحديث أو التقليدي، إلى تطوير إمكانات الرقص التقنية وعناصره الفنية الفاعلة.

ومن أشهر راقصات الباليه وراقصيها الآخرين: آنا بافلوفا، وهي روسية من أشهر راقصات الباليه في العالم، شكلت فرقة خاصة بها قامت بجولات فنية كثيرة في أرجاء العالم، ورقصت في كثير من المسارح العالمية، ونذرت حياتها للرقص وألهمت، بعبقريتها الفردية والمثل الشجاع الذي قدمته، جيلاً كاملاً من الشباب في بقاع مختلفة من العالم، وكذلك مدام رامبير (1888-1982) M.Rambert وهي بولندية الأصل عملت مع دياغيليف ثم ذهبت إلى إنكلترا وأسست مدرسة باليه تحمل اسمها فكانت إحدى مؤسسات الباليه الإنكليزية الحديثة، وسيرغي ليفار S.Lifar (1905-1982) الذي ولد في كييف وانضم إلى فرقة دياغيليف ثم التحق بدار أوبرا باريس راقصاً أول، وصار مسؤولاً عن الباليه الفرنسية عدة سنوات[1].

تنظيم رقصات الباليه:

قد يستوحي مصمم الرقصات فكرة الباليه من قصة أو رواية أو مسرحية أو مقطوعة موسيقية أو لوحة فنية، ثم يبدأ بتصميم الرقصات بما يتفق مع الشخصيات والأحداث، وتأتي الموسيقى في المرتبة الثانية بعد الرقصات، وقد يستخدم المصمم موسيقى موجودة بالفعل وهو الاتجاه الغالب في عروض الباليه لأنها أقل جهداً وأقل تكلفة، وقد يتطلب الأمر تأليف موسيقى تتفق مع العروض.

وفيما يختص بالزينة والرسومات (الديكور) فإن مسرح الباليه ذو طبيعة تختلف عن طبيعة الديكور المسرحي التقليدي إذ إن عرض الباليه يحتاج إلى أكبر

(1) أبية حمزاوي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 657، (بتصرف).

مساحة ممكنة توفر للراقصين حرية الحركة، ولما كانت محاولات تقديم زينات واقعية مجسَّمة تتنافى مع ذلك المطلب الأساسي لأنها تحتل الشطر الأكبر من خشبة المسرح، فإن مصمم ديكور عروض الباليه يلجأ إلى اللوحات المرسومة على ستائر خلفية، وفي العصر الحديث يتجه الديكور إلى الاستغناء حتى عن اللوحات المرسومة والاعتماد على المؤثرات الموحية بالمشهد عن طريق استخدام قطع أو مناظر مفردة منتقاة بعناية للإيحاء بالمشهد أو الحالة المزاجية العامة، لذلك يتم استخدام الإمكانات الحديثة للإضاءة المسرحية إلى أقصى حد ممكن، وتحدد الحركة على خشبة المسرح كمية الملابس ونوعيتها، وكلما كانت خفيفة، تمتع الراقص بقدر أكبر من حرية الحركة والتعبير[1].

البانجو، آلة : Banjo

البانجو آلة موسيقية وتريّة ذات جسم معدني دائري أو خشبي مع رقبة على شكل ضلع طويل، وهيكل البانجو طبل ذي جلد رقيق محكم على جانب واحد يسمى الرأس، ومُعظم آلات البانجو ذات خمسة أوتار، وهي تمتد من الجزء الملوي في أعلى الرقبة إلى الذيل في الجهة البعيدة عن الرأس، وتكون الأوتار مدعومة بوساطة جسر منخفض ومُسطح على الرأس، ينقر الموسيقيُّ الأوتار بالإبهام وأصابع اليد اليُمنى أو بريشة النقر، تضغط أصابع اليد اليُسرى نحو الأسفل على الأوتار على طول الرقبة لتعطي مُختلف الأنغام.

قد تكون أفريقيا هي الموطن الأصلي للبانجو حيث جلب السود من غرب أفريقيا هذه الآلة معهم إلى نصف الكُرة الأرضية الغربي، وكان البانجو خلال أوائل القرن العشرين يُستعمل بمثابة آلة إيقاع في مجموعة الجاز، أما حالياً فيُستعمل البانجو بصورة أساسية لعزف الموسيقى الشعبية والموسيقى الوطنية[2].

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) المصدر السابق.

الباوهاوس : Bauhaus

الباوهاوس Bauhaus وتعني "بيت العمارة" اسم أطلق على معهد العمارة والفن، الذي أسسه المعمار فالتر غروبيوس Valter Gropius في مدينة فايمار Weimar في ألمانيا عام 1919 ، وكان الباوهاوس يحوي محترفات فنون الأعمال اليدوية والعمارة والفنون التشكيلية واشتهر بإسهاماته الكبيرة في تطوير العمارة والفن التشكيلي وابتكاراته في استخدام مواد البناء مع عنايته بوظيفة البناء أكثر من الزخرفة ، وجمعه بين التقانة وجمال التصميم وعدم التفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، كما كان له إسهامه في تطوير صناعة الأثاث وتجديد مفهوماته، وقد غدا "الباوهاوس" بعد نقله إلى مدينة ديساو Dessau عام 1925 يعرف باسمه الرسمي "المعهد العالي للتشكيل" Hochschule fuer gestaltung، عمل طلبة الباوهاوس في محترفات ومشاغل النحت والتصوير والمسرح والتصوير الضوئي والزجاج المعشق والمعدن والنجارة والخزف والطباعة والدعاية وتنظيم المعارض، وكانت الدراسة تنتهي بامتحان الأستذة أو المعلميّة ، ويمنح الطالب بعده شهادة "معلم حرفة".

ساعدت هجرة معماريي الباوهاوس القسرية من ألمانيا النازية على انتشار مبادئه وأفكاره، ففي الولايات المتحدة لمعت أسماء كل من غروبيوس ومرسيل بروير وميس فان در روهه وموهولي ناغي وهيلبرس أيمر ، فقد عمل غروبيوس وبروير منذ عام 1937 في جامعة هارفرد في كامبرج مساشوستس، وأسس موهولي ناغي سنة 1937 معهد الباوهاوس الجديد New Bauhaus في مدينة شيكاغو ويعرف اليوم باسم "معهد التصميم" Institute of Design ، كما عمل هيلبرس أيمر في معهد أرمور Armour Institute في إلينويز وهو المسمى اليوم Illinois Institute of Technology وقد أقيمت مجموعة معارض للباوهاوس في عامي 1938 و 1939 في متحف نيويورك للفن الحديث، ونُشرت مطبوعات زادت في شهرة هذه المدرسة في

أرجاء العالم حتى صار الباوهاوس أسطورة العصر، ومنذ السبعينات كانت أفكار الباوهاوس محور النقاش حول موضوع الوظيفية في العمارة المعاصرة[1](•).

البتيستا، قماش: Alptista

قماش البتيستا قطني أبيض ناعم ذو نسيج واضح، وهو صقيل إلى درجة بسيطة، ويستعمل قماش البتيستا المسمى بتيستا التبطين أو بتيستا الكساء لصنع الأزياء المسرحية، كما يستعمل البتيستا الكتاني- وهو قماش أبيض منسوج بإحكام- في صنع المطرزات وبياضات المائدة، وقد يشتمل البتيستا المستعمل في أيامنا هذه على أنسجة اصطناعية، وقد أخذ هذا القماش اسمه في اللغة الإنكليزية من كامبراي بفرنسا، حيث صُنع الكِتّان لأول مرة[2].

البدائي (الفن): Primitive art

الفن البدائي Primitive art هو الفن الذي مارسته جميع الشعوب البدائية التي أبقتها شروط حياتها في حالة بدائية حتى اليوم، كما هي الحال في أفريقيا وأوقيانوسيا وبعض أجزاء أمريكا الجنوبية، ويمكن أن تكون آثار الفن البدائي المعروفة اليوم قد صُنعت في الماضي البعيد أو أن نماذج تقليدية منها قد صُنعت في زمن قريب، ويفضّل بعض علماء الأجناس تسمية المجتمعات البدائية التي ينتمي إليها الفن البدائي بالمجتمعات اللاصناعية، أو المجتمعات التي لا تعرف الكتابة (الأمية)، أو القبلية وما إلى ذلك.

تستوجب دراسة الفن البدائي عدم مزجه بفن ما قبل التاريخ مع تشابه التقنية والمواد التي استعملت في كل منهما، إضافة إلى نواحي الاستعمال، وذلك لأن شروطاً مختلفة قد واكبت فن ما قبل التاريخ، وأدت إلى تطوره في الزمان والمكان

---

(1) غسان بدوان، إلياس الزيات، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 683، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

(2) موسوعة نت، مصدر سابق.

تبعاً للمناطق التي نشأ فيها ومنها حوضا الفرات والنيل، ويتصل مدلول الفن البدائي بناحيتين: ناحية دينية وهي ذات طبيعة اجتماعية مرتبطة بالسحر والطب، وناحية استعمالية وتخص المأكل والملبس والمأوى.

وقد تبين أن ثقافات شعوب المجتمعات البدائية لم تتطور مع الزمن، كما تطورت معارف الإنسان لدى المجتمعات البشرية المتطورة التي انتقلت من المهارات البسيطة إلى مهارات وتقنيات أكثر تعقيداً وصولاً إلى المجتمعات الصناعية والمعلوماتية اليوم، والرسوم والرموز التي مثلها الفن البدائي وفن ما قبل التاريخ على السواء تستلزم التقويم من ناحيتي الشكل الفني الجمالي والمضمون الإنساني والتاريخي، وترتبط صيغ هذا الفن بمعرفة الأساطير وطقوس العبادة.

ولكي تُفهم آثار الفن البدائي لابد من الكشف عن العقلية "البدائية" التي تجعل هذه الشعوب تعيش أسلوب حياة من طبيعة خاصة، هذا الأسلوب الذي خلف فنوناً على شكل تحفٍ مكتملة يمكن إخضاعها لقوانين الفن الأساسية في مفهومها المعاصر، فمع تقنياتها البسيطة تبدو صيغتها معبرة ببساطة عن الواقع المحيط والبيئة المتقشفة التي أُنتجت فيها، وتمثلت هذه التحف في النحت والحفر على الخشب والعظام والتلوين على الجلود ولحاء الخشب، ومن هذه التحف أيضاً ما كان يقدّم هدايا لما استعمل فيه من قرون الرنة والغزال مزينة بأوراق الغار وريش الطيور الملونة والزهور البرية.





منظر داخل كهف لاسكو تظهر فيه بعض الحيوانات المرسومة على جدرانه	قناع من غينيا البرتغالية يستخدم أثناء شعيرة الختان

			
تمثال "كورفار" من غينيا الجديدة	تمثال جنائزي من ايرلندا الجديدة	قناع شعائري كان يستخدم في ساحل العاج أو ليبيريا ارتفاعه 24.5سم (متحف الإنسان، باريس)	بيكاسو

وتَبيّن أيضاً أن الفن رافق الإنسان البدائي منذ العصر الحجري الأوسط (ميزوليتيك12000- 6000 ق.م)، وأن سكان العالم في تلك الحقبة كانوا يعيشون بطريقة متشابهة، وظهرت حضارات قديمة أخرى واكبت فنونها الفن البدائي في كهوف، مثل "لاسكو" Lascaus في فرنسا و"ألتاميرا" Altamira في أسبانيا، اكتشفت فيها مجموعة من الأدوات وصور الحيوانات المألوفة آنذاك مثل الثيران الأمريكية (البيزون- Bisons) والخيول والثيران والرنة والخنازير والطيور مرسومة على جدران تلك الكهوف، وهي تبدو اليوم أكثر تطوراً مقارنة بغيرها من فنون الإنسان القديم، ويسعى المتذوقون والمتخصصون لمشاهدتها ودراستها حتى جاز القول إن رسوم البدائيين في مغاور "لاسكو" لا تقل شأناً عن رسوم ميكلانجلو في كنيسة "السيستين" Sixtine مما يؤكد أن إبداع البشرية الفني وعبقريتها لا يسيران وارتقاء المستوى التقني للحضارة سيراً مطرداً.

مابرح الإنسان البدائي وإنسان الغابة الصياد "بوشمان" Boschimans يعيشان حتى اليوم في أفريقيا وأوقيانوسيا، واهتم الإنسان المعاصر بفنونهما وقاربها بالفنون الشعبية التقليدية وأساليبها التراثية، ويستشف من عناصرها الأساسية صفاء التعبير وبساطة النموذج، وقد جذبت هذه الميزات أيضاً فنان القرن العشرين الذي حاول التمرد على الواقع ومال إلى العودة إلى البدائية باحثاً عن حريته التعبيرية بعيداً عن التقنية كي ينظر إلى العالم نظرة عفوية، وفي هذا إقرار مباشر بالخصائص

الإيجابية للفن البدائي ولفن الأطفال الذي أحدث تأثيراً مباشراً في عمل الفنانين الحديثين في حركة واعية للعودة إلى سذاجة النظرة الطفولية والبساطة البدائية، ويذكر مؤرخ الفن الحديث هربرت ريد أنه: "يمكننا أن نعرف طبيعة الفن الجوهرية من تجلياته الباكرة عند الإنسان البدائي وعند الطفل، فالإنسان البدائي والطفل لا يفرقان بين الواقعي واللاواقعي، فالفن عند هؤلاء ليس خالياً من الغرض وليس أمراً عرضياً على كل حال"، ويرى ريد أن للفن البدائي دلالة على أهميته العملية القصوى مما حصر استخدامه لدى الجماعة بالكاهن، ومهبط الوحي والوسيط الذي يجلب للقبيلة الخصب والبركة، ويعبر بالفن التشكيلي، عن الأحاسيس الأولية البديهية، ويتضح هنا أيضاً سر التشابه في الفنون البدائية في المناطق المختلفة.

الفن البدائي في أوقيانوسيا:

عاش إنسان أوقيانوسيا عبر العصور كغيره من بدائيي بقية المناطق، ولم يعرف الزراعة وتربية المواشي أو المعادن زمناً طويلاً، وقد استخدم في صيده السهام الخشبية والأدوات المعقوفة، واختلفت طرائده عما هي عليه في أفريقيا فبرزت في فنه أشكال الطيور الشبيهة بالنعام والكنغر وأنواع مختلفة من الأسماك، وعاش هذا الإنسان في خيام متنقلة، ومع افتقاره إلى الكثير من المقومات البيئية التي وُجدت في أفريقيا فقد كانت لديه الأسطورة والحس الجمالي الخاص، فزين أدواته بأشكال ورسوم زخرفية متناغمة الألوان، ومثلها الزخارف التي نفذها على السطوح الحجرية وجدران المغاور وعلى لوحات من الخشب أو لحاء الشجر، وكانت تلك الزخارف ذات طابع أسطوري وإيحاء سحري ورمزي، أما ألوانها فكان ذاك الإنسان قد حضرها من الطبيعة بنفسه، فقد استخرج من التربة اللونين الأصفر والأحمر وحضّر اللون الأبيض من الصدف المطحون، واستخدم الريش واللحاء المهروس كفرشاة للألوان الممزوجة بالدهون الحيوانية.

وترك شعب "الميمي" (من سكان المغاور في أستراليا) رسوماً جذابة مثلت الأرواح والحيوانات الخرافية وحيوان الكنغر، كما تميز الفن البدائي الأسترالي في أوقيانوسيا بالنمط الذي يُعرف "بالتخطيطي أو الخيطي" والذي كان مزيجاً من صور الإنسان والحيوان والزواحف والعناصر النباتية، أما الموضوعات فقد مثلت أساطير تتعلق بالعقيدة المحلية، وإضافة إلى ما ذكر فقد صنع السكان في شمالي أستراليا وماليزيا الأواني الفخارية لحاجات جنائزية، ويلفت الانتباه في الفن البدائي في أستراليا الأشكال المزخرفة على الطريقة الطوطمية التي لونت بالكستنائي والأبيض والأسود، وكذلك منحوتات الطيور والأسماك وغيرها من الحيوانات والأشكال الخرافية.

اشترك الفن البدائي في أوقيانوسيا مع ما يماثله من فنون المناطق البدائية الأخرى بسماته العامة وطبيعته وإيحائيته وعفويته واستعمالاته المختلفة، وأما الفوارق بين تلك الفنون البدائية فمردها أساساً إلى اختلاف بيئة كل منها والخامات المستعملة فيها.

أظهر الكثير من الفنانين المعاصرين ميلاً للاستفادة من الأسلوب الجمالي الشعبي في الفن البدائي، فقد مال بول غوغان P.Gauguin إلى الفطرية والرمزية مستوحياً الفن البدائي لجزر هاواي، وكذلك يلاحظ أثر الفنون البدائية في لوحات فناني النزعة الوحشية Fauvisme ولوحات هنري روسو H.Rousseau وبابلو بيكاسو P.Picasso الذي استعار عناصر من النحت الأفريقي وخاصة العيون المفتوحة وملامح الوجوه المشابهة للأقنعة وفهم المنظور فهماً خاصاً، ويظهر ذلك في لوحة "فتيات أفينيون" التي حددت انطلاقة بيكاسو في الفن التكعيبي، وكذلك تواصل كل من جماعتي الفارس الأزرق The Blue Rider والجسر The bridge over الألمانيتين والفن البدائي وفن ما قبل التاريخ[1].

(1) فؤاد طوبال علي، إلياس الزيات، مصدر سابق، ص760، (بتصرف).

البرادو (متحف): Prado museum





متحف البرادو Prado museum متحف وطني للفنون والآثار في العاصمة الأسبانية مدريد، يعد واحداً من أشهر متاحف أوروبا، بناه في القرن الثامن عشر على طراز الاتباعية الجديدة المعمار الأسباني دون خوان دي فيلانويفه Don Juan de Villanueva (1811 -1739) الذي شرع في تشييد المبنى سنة 1785 في عهد الملك شارل الثالث (1716- 1788) وتوفي قبل أن يتمه، فأتمه مساعدوه في سنة 1830 في عهد الملك فردناند السابع (1784- 1833).

يُعد متحف البرادو من أهم ما في أسبانيا من أوابد، وقطعة معمارية فنية لا تقدر بثمن، وواحداً من أغنى متاحف العالم، يجمع بين فنون التصوير والنحت وغيرها، ويزود الزائر بفكرة شاملة عن الفن الأسباني والفن الفلمنكي والفن البندقي، ففي هذا المتحف قرابة ثلاثة آلاف لوحة والكثير من أعمال النحت والتصوير والأثاث والفنون التزيينية الزخرفية.

مع اعتلاء أسرة بوربون Bourbon العرش الأسباني في السنة الأخيرة من القرن السابع عشر، أصاب أسبانيا تحول كبير حمل إليها ما كان في أوروبا من تيارات حديثة، ولما باشر شارل الثالث البوربوني القادم من نابولي سلسلة إصلاحاته (وكان قد ملك على نابولي وصقلية من سنة 1734 إلى سنة 1759 باسم شارل السابع)، كان هناك في مدريد متنّزه يدعى "البرادو"، فعمل على تجديده ورغب في أن يشيّد في المكان نفسه متحفاً للعلوم الطبيعية وعهد بذلك إلى المعمار الموهوب دي فيلانويفه، ولكن هذا البناء تحول فيما بعد إلى متحف عام.

بقي المتحف تابعاً للبيت الملكي حتى عام 1868 وفيه خُلِعت ايزابيلا الثانية عن العرش، ثم غدا متحفاً وطنياً، وأُدخلت على متحف البرادو، على مر السنين، تحسينات كثيرة انسجاماً مع المفهومات المتجددة لعلم المتاحف دون المساس بعمارة خوان دي فيلانويفه التي كانت تتألف أساساً من جناحين مربعين يصل بينهما رواق طويل في وسطه قاعة مستديرة مخصصة لأعمال الفنان الأسباني فلاسكيز Velasquez (1660 -1599).

يُعد البرادو متحفاً للتصوير بالدرجة الأولى، إذ يوجد فيه من أعمال التصوير الأسباني ما قل أن يوجد في مكان آخر، ويمكن للمرء أن يتتبع في هذا المتحف تطور الفن الأسباني بدءاً من مرحلة الرومانسك (القرنان 11 و12) كلوحات الفنانين كروث دي مدرويلّو Cruz de Maderuello وسان بوديليو دي برلنغا San Baudelio de Berlinga، وأن يلمس تأثر هذا الفن في القرن الخامس عشر بالفن الفلمنكي وبالمدرسة الإيطالية، ثم تحرره منهما بعد مرور قرنين من الزمن، ومن المصورين الأسبان المشهورين: إل غريكو El Greco (1541-1614)، وريبيرا Ribera (1591-1652) وزوربران Zurbaran (1598-1664) وفِلاسكيز وموريّو Murillo (1618-1682) وغويا Goya (1746-1828).

ويضم متحف برادو إضافة إلى الفن الأسباني نتاج فن التصوير الأوروبي الغربي في بلاد الفلمنك (بلجيكا) ممثلاً بسبعمائة لوحة من عمل فان أيك Van Eyck وروجردي لابتور Roger de la pateur وبروغيل Bruegel وروبنز Rubenz، وكذلك التصوير في البلاد المنخفضة (هولندا) ممثلاً بمائة لوحة، والتصوير الإيطالي ممثلاً بخمسمائة لوحة منها لوحات لرافايلّو Raphael وتيتسيانو Tiziano وتيبولو Tiepolo وكاناليتو Canaletto وتنتوريتو Tintoretto وغواردي Guardi وغيرهم، وتمثّل التصوير الألماني خمسون لوحة لمصورين معروفين، ويحوي المتحف كذلك لوحات لمصورين بريطانيين، وقد جُمعت هذه الكنوز اقتناءً من ملوك أسبانيا، لما كان يكنه هؤلاء من إيثار لمصوري البندقية في القرن السادس عشر، ولمصوري المدرسة الفلمنكية في القرن السابع عشر خاصة.

يدين متحف البرادو لفرنسا بما يحتويه من أعمال فنانين من القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومنهم نيكولا بوسان N.Poussin وكلود لوران C.Lorrain وأنطوان واتو وغيرهم من الفنانين الفرنسيين.

لم يحتل النحت في متحف البرادو المكانة التي يحتلها في متحف اللوفر أو المتحف البريطاني في لندن، مع أنه يضم واحدة من أعظم تحف العالم وهي تمثال "سيدة إلش"، ويُنسب أسلوب هذا التمثال إلى الفن اليوناني- الفينيقي في القرن الخامس قبل الميلاد، ويضم المتحف أيضاً مجموعة مهمة من أعمال النحت الاتباعي (الكلاسيكي) جُلبت من إيطاليا في القرن الثامن عشر، وثمة مجموعة أخرى مهمة وهي تماثيل من الرخام والبرونز للنحات الإيطالي ليوني (1509-1590) Leoni وابنه بومبيو (1533-1608) Pompeo عُملت بناءً على طلب الامبراطور شارل الخامس (1500- 1558)، إضافة إلى ما ذكر يضم المتحف مجموعات من الأوسمة الإيطالية والفرنسية تعود إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، ومجموعات من السجاد، وقطعاً من الأثاث تعود إلى تلك الحقبة أيضاً[1].

المتحف البريطاني (British Museum):

أُحدث المتحف البريطاني British Museum إبان حكم الملك جورج الثاني عام 1753، وضم منذ إحداثه مكتبةً ومجموعة التاريخ الطبيعي وآثاراً قديمة وأعمالاً فنية ومجموعتي روبرت هاري، كونت أكسفورد الأول، وإدوارد هارلي الابن، كونت أكسفورد الثاني، المتضمنة عدداً من الأناجيل المذهبة، ومخطوطة سفر المزامير (القرن الحادي عشر)، ومخطوطة رواية الوردة (القرن الخامس عشر)، في منتصف القرن الثامن عشر، ألحقت بالمتحف مجموعة السير روبرت كوتون (1571- 1631)، وفي عام 1757 أكمل الملك جورج الثاني تلك المجموعات بمجموعة تقرب من 900 مؤلف، ولكن الأهم من عطية الملك هذه كان قانون حق

(1) فائق دحدوح، إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 786، (بتصرف).

الملكية الأدبية الصادر عام 1709 الذي ينص: على أصحاب المكتبات في لندن أن يقدموا للمكتبة الملكية القديمة بالمجان نسخة عن كل مطبوعة يصدرونها.

في عام 1755 اقتنى المسؤولون دار مونتاغو هاوس، الكائنة في أحد أحياء لندن المعروف باسم بلومسبوري، لتكون متحفاً، وفي الخامس عشر من شهر كانون الثاني عام 1759 افتتحت أبواب المتحف لاستقبال الجمهور وشعاره: ينبغي أن يكون الدخول للمتحف بالمجان ليؤمه كل مجتهد ومحب للإطلاع، وسرعان ما تكشف عجز مونتاغو هاوس عن احتواء المجموعات الفنية التي ما برحت تزداد مع الأيام غزارة وثراء، فكان لابد، والحال هذه، من إضافة مبان جديدة كلف بتصميمها السيد روبرت سميرك على الطراز الاتباعي Classicism المحدث لاستيعاب المنحوتات المصرية ومنحوتات البارثينون، فجاءت هذه الإضافات والإنشاءات على الشكل التالي: دائرة الرسم والحفر عام 1808، والجناح الشرقي بين عامي 1823- 1826 ويضم الرواق الرائع المعروف باسم مكتبة الملوك (مكتبة الملك جورج الثالث)، وقاعة المطالعة العملاقة بقبتها الشهيرة عام 1857، وهي تتسع لأربعمائة من القراء والباحثين، قام بتصميمها وتشييدها السيد أنتوني بانيزي كبير محافظي المتحف وأشهرهم، ومنذ عام 1881 بدأت المكتبة تنشر أعداداً هائلة من الأدلة والمطبوعات، وفي عام 1881م وُضعت مجموعات التاريخ الطبيعي في بناء جديد كان يقوم بالإشراف عليه القيمون على المتحف، فاستقل عنه وصار مؤسسة قائمة بذاتها عام 1963 لإضافة ثلاثة أروقة إلى تلك التي صممها سميرك، والرواق الخاص بضريح هاليكارتاس (واحد من عجائب الدنيا السبع) بين عامي (1882- 1884) وتشييد الرواق الخاص بدائرة المخطوطات في الجهة الجنوبية الشرقية وإقامة أروقة جديدة في الجهة الشمالية لتشكل مجتمعة جناح الملك إدوارد السابع، وتضم آثار الشرق الأقصى ودائرة الرواشم والرسوم، أما أحدث الإضافات فقد أنجزت عام 1938 في الجانب الغربي من المتحف لاستقدام منحوتات البارثينون، ولكن هذه المنحوتات لم تُنقل إلى المتحف إلا في عام 1962 لشدة ما نال هذا الجناح من دمار إبان الحرب.

الدور الأرضي:

ويضم محتويات دوائر الآثار الإغريقية والرومانية والشرق الأدنى، وأروقة المكتبة بأرتالها المتراصة والمتتابعة، وتتألف مكتبة المتحف بدورها من دوائر ثلاث: دائرة المطبوعات، ودائرة مطبوعات الشرق ومخطوطاته، تأسست دائرة المخطوطات الشرقية عام 1867، وفي عام 1892 ألحقت بها الكتب المطبوعة في الشرق (كلمة شرق هنا تعني لغات وآداب عالم يمتد من المغرب العربي إلى اليابان)، ودوائر المخطوطات التي تضم الألوف المؤلفة من المؤلفات المخطوطة والمطبوعة بضروب متنوعة من الخطوط التي لا عد لها ولا حصر، ومواد كتابية شتى، بدءاً من أوراق الذهب وانتهاء بأوراق النخيل... ومخطوطات أدبية وتاريخية ودينية عربية وفارسية وعبرية وصينية ويابانية، وأهم المخطوطات الإسلامية مثل: "مقامات الحريري" 1300م لأبي القاسم الحريري، و"جامع التواريخ" 1310م لرشيد الدين فضل الله (موسوعة تاريخ العالم، اتبعت الطريقة الطبيعية في رسم الأشجار، وهي لفنانين متعددين وتمثل أساليب متنوعة)، و"منطق الطير" لفريد الدين العطار (وفيه يعرض المؤلف لدرجات أهل العرفان التي تبدأ بالطلب وتنتهي بالفناء)، و"شاهنامة أبي القاسم الفردوسي" (ملحمة الفرس الكبرى)، و"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" لزكريا القزويني، و"خُمسة: ليلى والمجنون، وخسرو وشيرين، واسكندر نامة، ويوسف وزليخا، لنظامي الكنجولي".

وفي هذا الدور منحوتات يعود اكتشافها إلى بدايات الآشوريات (علم الآثار الآشورية) في القرن التاسع عشر، وفيها: الثور العملاق المجنح برأسه الآدمي، وأسود قصر صارغون في خورساباد، وتمثال آشور ناصر بال الثاني في نمرود، والأبواب البرونزية الضخمة لشلمنصر الثالث، وما ينوف على مائتي عمل من النحت الآشوري البارز بما فيها المنحوتة الذائعة الصيت: الملك آشور بانيبال يصطاد أسداً، أضف إلى ذلك الأعداد الكبيرة من التحف الفنية والأدوات الصغيرة التي تطلعنا على أنشطة

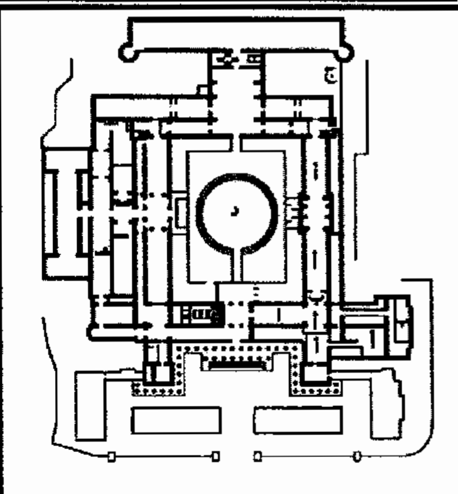
شعوب الشرق الأدنى في حياتهم اليومية المعروضة في ملحق تابع للأروقة في الطابق العلوي.

الدور الأول:

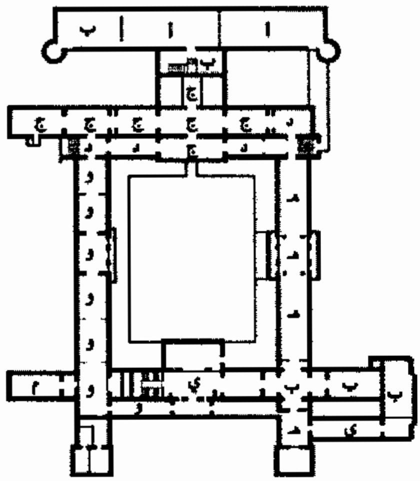
ويضم دائرة الرواشم والرسوم والآثار الشرقية وفنون مصر القديمة والتحف والأوسمة والمجموعات الخاصة بعلم خصائص الشعوب (العراقة)، والآثار الأنجلورومانية، والقروسطية وما تلاها من عصور، ففي جناح الملك إدوارد السابع عشر، القائم بجهة المتحف الشمالية، واحدة من أعظم مجموعات الرشوم والرسوم الأوروبية، ومجموعة وفيرة من الأعمال الخشبية، والحفر، والرسم بالمنقاش الصلب، منذ أن شرع الفنانون في استخدام هذه التقانة وحتى بداية القرن الخامس عشر، إضافة إلى مجموعات أخرى تضم جل أعمال شونغاور وعدداً من أعمال دورر ولوكاس ورامبرانت لتبلغ حد الكمال إذا ما تعلق الأمر بالمدارس الإنكليزية.

وتعد الآثار المصرية القديمة من أكثر آثار المتحف شعبية وعلى الخصوص، المومياء، فالمصريات هنا هي من أفضل الآثار الفرعونية تمثيلاً لها في العالم، وقد خصص رواق القاعة المصرية الرابعة لأنواع شتى من: الفنون الشعبية اليدوية والأثاث والدمى والطيوب، وفي وسط هذه الدائرة أهم مكتبات البردي وأجملها، ومنحوتات تؤرخ لمراحل مصر القديمة التاريخية (حجر روزيت وغيره).

وتغص دائرة التحف الصغيرة والأوسمة بمحتوياتها مما حال دون توفر قاعة لعرضها، حتى إن الاطلاع على بعض منها لا يتم إلا بناء على طلب الراغب الذي يجلس منتظراً في قاعة البحوث، وكذلك فإن قاعة دراسة الأعراق (دراسة الثقافة المادية والعقلية للشعوب البدائية) تشكو بدورها من ضيق المكان، فلا يعرض القيمون إلا الجزء الممكن عرضه من مجموعاتها الضخمة التي تغطي العراقة في كل من أمريكا وأفريقيا وأستراليا، وعلم الآثار في المكسيك وأمريكا الوسطى.



الـشكل (1) الطـابق الأرضـي: أ- الكتـب المطبوعة والمخطوطات، ب- الكتب والمخطوطات الشرقية، ج- الأنتربولوجية الوصفية، د- صالة المطالعة



الشكل (2) الطابق العلوي: أ- الرواشم والرسوم، ب- آثار الشرق القديمة، ج- آثار مصر القديمة، د- آثار آسيا الغربية، هـ- قسم الأنتربولوجية الوصفية، و- النقود والأوسمة، ز- الآثار البريطانية في العصور الوسطى والقديمة، ح- آثار العصور اليونانية والرومانية القديمة

يضم المتحف، بفضل المقتنيات والهبات، واحدة من أثرى مجموعات الرسم والتصوير في العالم، وتعود لكبار الفنانين العالميين من أمثال: بلّيني ومانتينيا وليوناردو دافنشي وميكلانجلو ورفايلّو ورامبرانت وفان دايك ودورر وفاتو وغويا وموريلّو وغيرهم[1].

بناء درامي: Structure drama

البناء الدرامي هو بنية أو هيكل الأعمال الدرامية مثل المسرحيات والأفلام، كثير من الباحثين قاموا بتحليل البناء الدرامي وأولهم هو أرسطو في كتاب الخطابة والشعر (335 قبل الميلاد)، وتركز بشكل رئيسي على تحليل غوستاف فريتاغ للأعمال المسرحية الإغريقية والشكسبيرية.

(1) المصدر السابق، المجلد الخامس، ص 73، (بتصرف).

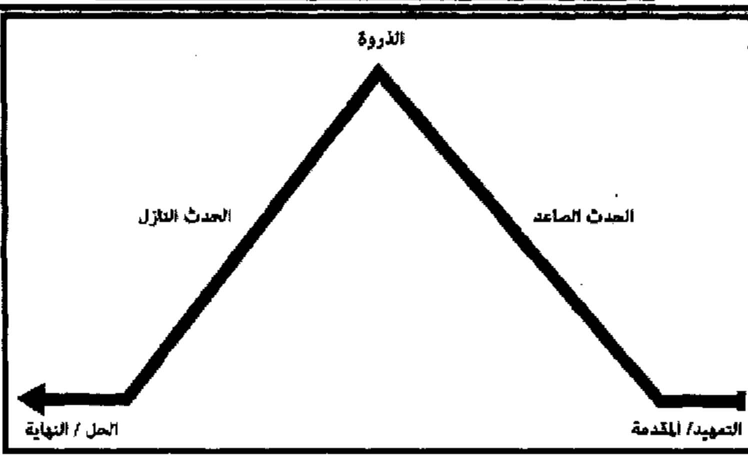
تاريخ:

وضع أرسطو في كتاب الشعر والخطابة مبدأ يتمثل في أن "الكل" هو ما له بداية ومنتصف ونهاية[1]، هذا التقسيم المعتمد على ثلاثة أجزاء: بداية، منتصف، نهاية، بقي مهيمناً إلى أن جاء الناقد المسرحي الروماني هوريس وقدم بناء يتكون من خمسة أجزاء في كتابه "آرس بوتيكا" حيث يقول: المسرحية يجب أن لا تزيد ولا تنقص عن خمسة فصول[2]، ثم قام مسرحيو عصر النهضة بإعادة إحياء البناء المعتمد على خمسة فصول، وفي عام 1863، أي في وقت مزامن لبدء كتاب مسرحيين مثل هنريك إبسن بالتخلي عن البناء المعتمد على 5 فصول ومحاولاتهم المتكونة من ثلاثة أو أربعة فصول، كتب غوستاف فريتاغ كتاب Dic Tcchnik des Dramas وهو عبارة عن دراسة حول البناء المكون من خمسة فصول، وفيه عرض وأسس ما عرف لاحقاً بهرم فريتاغ، ضمن هذا الهرم، تتكون حبكة القصة من خمسة أجزاء: التقديم، الحدث الصاعد، الذروة، الحدث النازل، والانكشاف أو المصيبة[3].

تحليل فريتاغ:

وفقاً لفريتاغ فإن الدراما تنقسم إلى خمسة أجزاء أو أطوار، يشير إليها البعض بالمنحنى الدرامي وهي: المقدمة والحدث الصاعد والذروة والحدث النازل والخاتمة، وعلى الرغم من أن تحليل فريتاغ للبناء الدرامي يستند أساساً على المسرحيات المكونة من خمس فصول، إلا أنه يمكن تطبيقه أحياناً (مع بعض التعديلات) على القصص القصيرة والروايات على حد سواء، ومع ذلك فإن هرم فريتاغ لا يمكن تطبيقه دائماً بسهولة خصوصاً في المسرحيات الحديثة مثل مسرحية ألفريد أوري سائق السيدة دايزي التي تنقسم فعلياً إلى خمس وعشرين مشهد من دون تطورات حادة.

(1) Perseus Digital Library (2006). Aristotle, Poetics.
(2) Emory University: Department of English. Horace, Ars Poetica.
(3) University of Illinois: Department of English (2006) Freytag's Triangle.



رسم إيضاحي للتقسيم الذي وضعه فريتاغ أو ما يسمى أحياناً بهرم فريتاغ

التمهيد أو المقدمة:

المقدمة توفر المعلومات الأساسية اللازمة للفهم الصحيح للقصة، مثل معضلات بداية القصة والشخصيات وتأسيس المكان، وتقوم أيضاً بتلخيص موضوع القصة، والزمن الذي تدور فيها الأحداث أيضاً، في بعض النصوص تكون المقدمة مباشرة جداً مثل أن تبدأ بـ كان يا ما كان...

الحدث الصاعد:

خلال الحدث الصاعد، يكون أساس الصراعات الداخلية معقد من خلال إدخال الصراعات الثانوية ذات الصلة، بما في ذلك العقبات المختلفة التي تعطل محاولات بطل الرواية لتحقيق هدفه، يمكن للصراعات الثانوية أن تتضمن خصوم أقل أهمية من الخصم الأساسي للقصة، الذين من الممكن أن يكونوا يعملون معه أو يعملون بشكل متفصل، كالعمل لأجل أنفسهم أو لأحداث غير معروفة، العمل المرتفع هو القاعدة للقمة.

الذروة:

المشهد الثالث يحوي قمة الحدث، نقطة التحول، التي تحدد تغير في شؤون البطل سواء للأفضل أو الأسوأ اذا كانت القصة كوميدية، فإن الأمور قد سارت

بشكل سيء بالنسبة لبطل القصة حتى هذه اللحظة، والآن، المد والجزر- إن صح التعبير- سوف يتحول، وستبدأ الأمور بالسير على ما يرام بالنسبة له أو لها، اذا كانت القصة مأساوية، فإن حالة الأمور سوف تنعكس، بتحولها من جيدة إلى سيئة بالنسبة لبطل القصة، ببساطة، هذا هو الجزء الذي يحدث فيه الجزء الرئيسي أو الجزء الأكثر إثارة.

الحدث النازل:

خلال الحدث النازل يكشف النقاب عن الصراع بين بطل الرواية وخصمه، مع فوز أو خسارة بطل الرواية ضد الخصم، الحدث النازل قد يحتوي على لحظة تشويق نهائية، حيث تكون النتيجة النهائية للصراع محلاً للشك.

حلّ العقدة أو النهاية أو الفاجعة:

وتضم الخاتمة الأحداث بين الحدث النازل ومشهد النهاية الفعلي من الدراما أو الرواية، وهكذا يتشكل ختام القصة، يتم حل النزاعات، وخلق حالة طبيعية للشخصيات، والشعور بالتنفيس والتحرر من التوتر والقلق بالنسبة للقارئ، ببساطة، الخاتمة هي التفكيك أو الحل لتعقيدات الحبكة الروائية.

الكوميديا تنتهي بخاتمة (استنتاج) يكون فيها بطل الرواية أفضل حالاً مما كان عليه في بداية القصة، التراجيديا تنتهي بفاجعة تجعل البطل اسوأ مما بدا عليه في بداية القصة، أحد الأمثلة على الخاتمة الكوميدية النموذجية هي المشهد الأخير من كوميديا شكسبير (As You Like It)، حيث تزوج الثنائي، وتاب الشرير، وكشفت اثنتين من الشخصيات المقنعة عن نفسها ليراها الجميع، واستعاد الحاكم السلطة، في تراجيديات شكسبير، حلّ العقدة يكون عادةً بموت واحد أو اكثر من الشخصيات، بينما الاعمال أكثر حداثة قد لا يكون لها خاتمة، وذلك لأنها تنتهي بشكل سريع أو مفاجئ.

نقد:

تحليل فريتاغ كان لا يقصد به التطبيق للمسرحيات الحديثة، ولكن المسرحيات اليونانية القديمة والمسرحيات الشكسبيرية.

وقد انتقدت عروض مسرحية معينة بواسطة "لجوس اجري" في فن الكتابة الدرامية وقد صرح: "العرض نفسه هو جزء من المسرحية بأكملها، وليس ببساطة أن يكون موجوداً في البداية ثم يهمل في النهاية" ووفقاً لـ "اجري" فإن تمثيل الشخصيات يكشف ماهيتهم والعرض يجب أن يكون بشكل طبيعي، ينبغي أن تكون بداية المسرحية تبدأ مع بداية الصراع.

تستخدم الأعمال الدرامية المعاصرة السقوط على نحو متزايد لزيادة الارتفاع النسبي للذروة والتأثير الدرامي (ميلودراما)، بطل الرواية يصل ولكن يسقط ويستسلم للشكوك والمخاوف، والقيود، يمكننا القول أن ذروة الحدث تكمن عندما تأتي لحظة الإلهام إلى البطل ويكتشف أن أعظم ما يخافه مُمكن ويفقد خلالها شيئاً مهماً هذه الخسارة تعطي البطل الشجاعة لتحمل عقبة أخرى، هذه المواجهة أصبحت الذروة الكلاسيكية[(1)(2)].

البنائية : Constructivism

البنائية Constructivism نزعة في الفن التشكيلي، ظهرت في روسيا في بداية القرن العشرين، وذلك بعد قيام ثورة أكتوبر السوفييتية التي كان روادها قد وضعوا تصوراً لمجتمع جديد، يسوده مفهوم جديد للعدالة الاجتماعية، وتبنت جماعة من الفنانين الطليعيين آنذاك هذه الرؤية، فبدؤوا بالبحث عن أشكال جديدة لفن يسهم في تكوين ذاك المجتمع.

تعود البنائية في أصولها إلى النزعتين التكعيبية والمستقبلية في التصوير والنحت، أسسها فلاديمير تاتلين (1875- 1953) Vladimir Tatlin، الذي كان متأثراً بأفكار النزعتين المذكورتين، وقد شرح الكاتب والناشر الفني الفرنسي هنري كانوايلر Henry Kahnweiler التكعيبية بقوله: "بناء مستويات على نسق

(1) Teruaki Georges Sumioka: The Grammar of Entertainment Film 2005, ISBN 9784845905744 lectures at JohannesGutenbergUniversity in German.

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

"سقالة البناء"، بحيث تجعل الضوء يعزز الشعور بصلابة البناء لا أن يضعفه أو يمحوه، ويقول بيكاسو في هذا الصدد: "أود أن أرسم الأشياء بشكل يستطيع المهندس أن يبنيه اعتماداً على لوحاتي"، كان بيكاسو يرغب في تنظيم التشكيل ببرمجة عقلانية مثل عمل الآلة المبرمج، لكنه شعر، في الوقت نفسه، بأن العصر في حاجة إلى نوع من الفن السحري أو فن اللاوعي، مؤاساة روحية للإنسان المثقل بالآلية، ولذلك لم يُلزم نفسه بجعل الآلة معبوداً رمزياً، لكنه تنبأ بتطور سريع للفن التشكيلي مع تطور الثورة الصناعية التي ولدت الهندسة التي أسهمت في التطور الصناعي، وقد يكون المستقبليون هم أول من تقبل عصر الآلة مثالاً جمالياً، لكنهم قدّسوا مفاهيم السرعة والقوة التي تمثلها الآلة أكثر مما قدروا نتائجها الفعلية، وبعد عام 1914 حاولت جماعة من الفنانين الطليعيين في موسكو أن تطبق التقانات والمفاهيم الهندسية على "البناء التشكيلي"، وبذا أُطلق على أعمالهم في هذا المجال اسم "بنائيات".

كان أبرز دعاة هذا التطور الجديد فلاديمير تاتلين، المصوّر أصلاً، وقد يعزى التأثير الكبير في النزعة البنائية لرواد الفن في فرنسا، في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وخاصة إلى مجموعات اللوحات التي اقتناها من فرنسا جامع اللوحات الروسي سيرغي شيشكين، الذي هيأ لفناني موسكو معرفة آنية بالحركات الرائدة في باريس، وكان تاتلين قد التقى بيكاسو عام 1913 في باريس وشاهد منحوتاته واستلهمها، وكان بيكاسو يصنع تلك المنحوتات من صفائح المعدن والخشب والورق المقوّى على هيئة أشكال نافرة Reliefs، تمثل غيتارات موسيقية وأقداح خمر، ولكن تاتلين بنى طبقاته النافرة بعد عودته إلى موسكو من غير ذلك الحافز التشبيهي، بل كانت أعماله تمثل بنائيات تجريدية محضة، والحق أن تاتلين استمد شيئاً من بيكاسو وصار من أتباع المستقبليين الإيطاليين.

أما الفنان البنائي الآخر كازيمير ماليفتش (1878- 1935) Kazimir Malevitch فقد بدأ باستنباط نظريته في التجريد الهندسي التي أطلق

عليها اسم Suprematism أي مذهب الأوجيّة، ومن الجائز أن يكون تاتلين وماليفتش قد اطلعا على البيان المستقبلي الذي أصدره المصور والنحات الإيطالي أومبيرتو بوتشيوني (1882- 1916) Umberto Boccioni في نيسان 1912 ودعا فيه إلى استعمال الزجاج والخشب المقوّى والإسمنت في الأعمال الفنية، إضافة إلى شعر الحصان والجلد والقماش والمرايا والمصابيح الكهربائية.

ألف تاتلين وماليفتش في موسكو مع كاندينسكي، والأخوين بفسنر أنطوان بفسنر Antoine Pevsner ونعوم غابو (1890- 1977) Naum Gabo تجمعاً دعوا فيه إلى الفكر البنائي في الفن، ما لبث أن انتشر في أنحاء العالم.

وانضم إلى البنائيين الكسندر رودشنكو (1891- 1956) Alexandre Rodchenko الذي تقرب من الثورة السوفييتية وارتبط بها، وكان كذلك وجهاً طليعياً بين فناني أوروبا فيما بين الحربين العالميتين، وقد جعله انتماؤه المزدوج للبحث الفني المعاصر وللثورة يعيش جدلية العلاقة بين الفن والمجتمع، الأمر الذي استدعى تجديده لذاته بلا هوادة، ولجأ إلى استغلال القدرات القصوى للخامات المتعددة التي قامت تجاربه عليها في لوحاته ومنحوتاته.

تشتت الفنانون الروس بعد عام 1922، وانتقلت الفكرة البنائية بسبب هذا التشتت إلى خارج روسيا، إلى أوروبا وأمريكا إذ حاز الأخوان بفسنر وغابو شهرة جعلت بفسنر فرنسياً وغابو أمريكياً، وكان الأخوان أنطوان بفسنر وغابو على صلة بالتكعيبيين، وفي عام 1924 أقاموا معرضاً مشتركاً في باريس، واحتلوا مركزاً مرموقاً في جماعة "التجريد والإبداع" Abstraction Creation.

وكان غابو في أثناء إقامته في برلين عام 1922 شارك إل ليسيتزكي (1890- 1941) EL Lissitzky وإيليا أرنبورغ في تحرير مجلة بنائية للفنون حملت اسم "الشيء" Object، وصدرت بثلاث لغات هي الروسية والفرنسية والألمانية، وتضمنت أعمالاً لفنانين بنائيين مثل ليجيه (1880- 1955) Fernand Leger ولوكوربوزييه (1887- 1965) Ch. Edward J.Le Corbusier من فرنسا وهانس ريختر (1888- 1976) Hans Richter من ألمانيا وموهولي- ناغي

MoholyNagy (1946 -1895) مــن هنغاريــا، وأقــيم مــؤتمر للبنــائيين في دوسلدورف في عام 1922، ومنذ ذلك الحين أضحت البنائية حركة أوروبية، تَعَززت بفضل إسهام عدد من فناني مدرسة "الباوهاوس" Bauhous البنائيين، المدرسة التي أسسها فالتر غروبيوس (1883- 1969) Walter Gropius في مدينة فايمار عام 1919، وكان للفكر البنائي تأثيره في نتاج الهولندي موندريان (1872- 1944) Piet Mondrian.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مؤتمر ستوكهولم للبيئة عام 1972، اقترح تدريس المهندسين أسس الفن التشكيلي، ليسهم المهندسون في تجميل البيئة، ويحافظوا على جمالها وتوازنها، ويسهموا كذلك في تربية الذوق الجمالي للحيلولة دون تدهور البيئة، واستعمل الفنانون، وعلى رأسهم بيكاسو، خامات البيئة التالفة في إعادة بناء نماذج وأشكال جميلة وضعت إلى جانب العمارة المعاصرة في الأماكن العامة، والمتاحف والمعارض[1](*).

البوب (فن): Pop art

فن البوب أو الفن الشعبي Pop Art نزعة ترجع إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك لأن العالم الغربي، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، كان مسرحاً لسيل من الدعايات المتباينة والوسائل الإعلامية، فأصبحت لغة الإعلام التي قوامها الرموز المرئية والصور جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية، وهذا يعني أن فناني البوب الشبان تشبعوا منذ نعومة أظفارهم بالتجارب المرئية، وشبوا في كنف التأثيرات القوية لوسائل الإعلام.

من المتعذر تحديد تاريخ استخدام مصطلح "الفن الشعبي" (بوب آرت) بدقة، والظروف التي أدت إلى ظهوره أول مرة، ولكننا على علم بأن هذا التعبير يعود إلى الناقد الإنكليزي لورانس ألواي Lawrence Alloway الذي أسهم مع عدد من

(1) عبد الكريم فرج، إلياس الزيات، مصدر سابق، المجلد الخامس، ص 372، (بتصرف).

(*) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

الفنانين في تشكيل "الجماعة المستقلة" في معهد الفن المعاصر في لندن، التي كان أعضاؤها يجتمعون لمناقشة وسائل الإعلام والاتصال، وعالم السيارات، وموسيقى البوب، والأفكار التي نادت بها الطليعة، وما تقدمه السينما من أفلام العنف... الخ، فنظموا بين عامي 1952- 1956 العديد من المعارض والتظاهرات الفنية.

كان غيوم أبولينير G.Apollinair ومعه في ذلك مارسل دوشان M.Duchamp وأندره برتون A.Breton وتريستان تزارا T.Tazra، من أوائل شخصيات القرن العشرين الذين قاموا بدور مكدسي الأفكار الطليعية، ففي كتاب أبولينير "الرسامون التكعيبيون" الذي نشر في عام 1913 يقول عن "الأوراق الملصقة" في معرض دفاعه عن الفن التكعيبي: "يمكنك أن ترسم بأي مادة تعجبك: بالأنابيب والطوابع البريدية، والبطاقات أو أوراق اللعب، والشمعدانات، وقطع من القماش الزيتي، والياقوت، والورق المطلي، والجرائد"، وإذا أضفنا إلى ذلك ما جاء في "ميثاق الدادائية" على لسان تزارا: "إنها ليست بداية الفن، بل بداية الاشمئزاز"، بدا كل شيء في أرجاء الفن المديني، ممكناً، لقد تلاشى التمييز بين الرسم والنحت أو بين الرسم والشيء Objet واستغلت الصور الضوئية على نطاق واسع، وتقلص في الوقت نفسه الحاجز بين الرسم والعلم حتى باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزيقية موضوعاً للفن، وامتد الرسم إلى أبعد من حدود القماشة، بل إلى أبعد من الشيء الفني ذاته.

جاء الفن الشعبي، في جزء منه، رداً على "التعبيرية التجريدية"، واعتمد في انبثاقه ونشأته على مصادر عدة، فأخذ عن الدادائية استخدامها للأشياء الجاهزة، مكتشفاً أن هناك أشياء عادية كثيرة نستعملها في حياتنا اليومية تتصف، على نحو غريب، بالجاذبية أو الغرابة أو الإثارة الجنسية أو الشذوذ في شكلها.

كما أفاد فنانو البوب من "فن اللصق" Collage عند التكعيبيين والدادائيين ليتحول على أيديهم إلى "فن التجميع" الذي أدى إلى تبني مفهومين هما البيئة والحدث (اللوحة المشهدية التي تحرك المشاهد نحو اللوحة)، أضف إلى ذلك ما كان للتقليد الأمريكي في فن "الخداع البصري" op art من تأثير في الساحة

الفنية، وما استعاره الفنانون من صور الأشياء المستعملة الشعبية كزجاجات الجعة وعلب الحساء وصور نجوم السينما والرسوم المتحركة والإعلان والعلامات التجارية وغيرها، فتركوا للمشاهد أن يتجاوب مع الموضوع مباشرة وليس مع موهبة الفنان وشخصه، على الرغم من النقد الاجتماعي المتواتر لأعمالهم والسخرية اللاذعة في أغلب الأحوال، وينبغي ألا تُغفل المكانة اللائقة، التي تحتلها المواد المستخرجة من الصناعة الحديثة مثل اللدائن والأصباغ وألوان الأكريليك، في الفن الشعبي الذي أقحم بقوة نظام الصورة العام مادام للصورة التأثير العظيم في صميم الثقافة البصرية التي تزداد اتساعاً، وفي الجمالية التجارية والإعلان والدعاية وتصميم الأزياء وما شابه.



روي ليشنشتاين صورة فتاة (متحف كولونيا 1965)



مارسيل رايس (إلين شتورتفينت 1965- 1969) مجموعة خاصة

لم يسيطر "فن البوب" على موضوعات الثقافة الجماهيرية فحسب، بل استولى على فكرة الإنتاج بالجملة أيضاً، ففي بداية الستينيات تبنى الأمريكي آندي وارهول Andy Warhol تقانة الطباعة على الحرير التي أتاحت له التكرار والاقتراب من إنتاج الصناعة الثقافية بالجملة.

من أعلام الفن الشعبي في بريطانيا: إدواردو باولوزي الذي عرض في عام 1947م ملصقاً على الورق بعنوان "كنت ألعوبة أحد الأغنياء"، اجتمعت فيه مجموعة من السمات استعارها الفنان من صور الأشياء المستعملة الشعبية، وغيرها مما التصق بهذا الضرب من ضروب الدعابة والفظاظة وانعدام اللباقة.

ودافيد هوكني David Hockney: الذي استلهم موضوعاته من مجلات الرياضة البدنية، ومن بيئة كاليفورنيا الطبيعية ومن الأحياء الشعبية في الشارع الثاني والأربعين بمانهاتن، بصالاته المتخصصة في الملاهي الخليعة، والبريق الثقافي الرخيص، وقد تجلى إحساسه الشامل بالنقد الاجتماعي بأروع مظاهره في لوحته: "الناس الطيبون ينشدون المزامير"، وبيتر بليك Peter Plaeke الذي اهتم بالشخصيات البارزة في الماضي، وفي الحاضر كأعضاء فرقة الخنافس، وقد تميزت صوره على الدوام بدقة متناهية، وبضخامة الحجم وقوة التأثير، وجعلته ميوله لشخصيات الماضي من أكثر فناني البوب رومانسية، وريتشارد سميث Richard Smith الذي حقق لنفسه نجاحاً كبيراً في نيويورك، وحين عاد إلى إنكلترا في عام 1961 كان محملاً بمعلومات حديثة جداً عن أنشطة الفنانين الأمريكيين وتحديات التشكيل التقليدي، وقد استوعب اللامبالاة الأمريكية، والحس الأمريكي للقياس الكبير.

ومن أعلام الفن الشعبي في أمريكا: برز كل من الفنانين روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg وجاسبر جونز Jasper Johns اللذين جاءت الانطلاقة الأولى في الولايات المتحدة على أيديهما، الأول بتجميعاته التي أنجزها اعتماداً على صور أشياء مألوفة مثل الوسائد والأسرة والعجلات والقوارير والصحف، والثاني بسلسلة من اللوحات التي تمثل الأحرف الأبجدية والأرقام والأعلام الأمريكية والدريئات.

وكذلك الفنان روبرت يودياند Robert Judiand الذي اشتهر بتكويناته الهندسية الواسعة ذات الألوان النفاذة الباهرة، والتي تذكرنا بلوحات المرور، غير أنه بدلاً من استخدام لغة قواعد المرور مثل "قف"، و"خطر"، و"خفف السرعة"، استخدم عبارات أخرى مثل "سمين"، و"موت"، و"حب"، مستفيداً من أقصى درجات البساطة الشكلية في اللوحات الإعلانية، ليضفي عليها إحساساً بالقلق والانزعاج، ومن الفنانين أيضاً روي ليشتنشتاين Roy Linchtenstein وجيمس روزنكويست James Rosenquist، وتوم ويسلمان Tom Wesselman، وآندي وارهول الذي

أحرز شهرة واسعة، أثار حوله قدراً من الجدل العنيف، فبعضهم يعده عبقرياً، وآخرون مجرد مخرج ممتاز، أو مصمم أزياء موهوب، ببساطة ينتقي صورة من إحدى المجلات الإخبارية ليكررها إلى ما لانهاية بأسلوب آلي، ففي رأيه: "إن الفن يجب أن يكون نتاجاً للاستهلاك المكثف، وأن يكون في متناول كل من يرغب الحصول عليه"، وقد أنتج الفنان، بالتعاون مع مساعديه، عشرات من نسخ صور علب مستحضرات "بريل" وعلب حساء "كامبل"، ومجموعة من اللوحات عن مارلين مونرو وتتكرر صورة الممثلة فيها عدة مرات، مع اختلاف لا يكاد يذكر في ألوان كل صورة، بحيث يكتسب المجموع قوة مدهشة، كما اشتهر أيضاً الفنان كليز أولدنبرغ Cleas Oldenburg الذي بدأ في تصوير موضوعات ضخمة ذات أبعاد ثلاثة مثل "الكفتة الهامبورغر" و"أقماع المثلجات" و"الحلوى" و"السجق"، وكان يستلهم موضوعاته، مستخدماً اللدائن في محاكاة المنتجات الغذائية المعروضة في نوافذ عرض محلات البقالة والمطاعم، كان منظر هذه الموضوعات لا يسر العين، وهي توحي بإحساس مبهم بمناظر الكرنفال أو بذكريات الطفولة، والانطباعات الحسية للمشاهد تجمع بين النفور وخيبة الأمل، كان فنه نوعاً متقدماً من الواقعية المفرطة، وهو يقول: "إنني مفتون بحدود كل ما هو جميل، وبالموضوعات ذات الاستعمال العادي، التي يقدمها لنا مجتمعنا الاستهلاكي"، أما الفنان جورج سيغال George Segal فقد استخدم الجص مصبوباً في قوالب مصنوعة على نماذج حية، في سبيل خلق المناظر المحيطة بموضوعاته، وإخراج شخصياته.

وفي فرنسا ظهر البوب تحت اسم الواقعية الجديدة، ففي عام 1960 تصدت جماعة من الفنانين لواقعهم الاجتماعي من غير أن يتبينوا مذهباً جمالياً محدداً، وعارضوا ما في فن التصوير "اللاشكلي" من رومانسية تصويرية، وسرعان ما ارتبط هؤلاء الواقعيون الجدد بصداقة مع الفنانين الأمريكيين الذين تصدوا بدورهم للتعبيرية التجريدية، ومن هؤلاء الفنانين: "أرمان" و"سيزار" و"كريستوجيرار" و"ديشامب" و"فرانسوا" و"دوفرين" و"ريمون هانس" و"إيف كلين" و"مارسيل رايس" و"ميمور روتيلا"، لكن الفنانين الأوروبيين بأعمالهم السالبة عن مجتمع الاستهلاك

وما تحمله حركتهم من نبرة ما بعد الدادائية تميزوا من زملائهم المقيمين فيما وراء الأطلسي، ومع ذلك فإن الفنانين الفرنسيين "جاك مونوري" و"آلان جاكيه" والسويسري "بيتر ستابيغلي" والألماني "بيتر كلاسن" والأيسلندي "إيرو"، والأمريكي ذي الأصل الألماني "ريتشارد ليندنر" قد أنتجوا أعمالاً قريبة من الفن الشعبي الأمريكي.

ما بعد الفن الشعبي:

لم يمض وقت طويل بعد أن بلغ البوب ذروته في معرض "فوق الواقعيين" الذي أقيم بنيويورك، حتى ظهرت حركة فنية جديدة، جذبت انتباه النقاد والجماهير، هي فن "الأوب" أو الفن البصري، وهذا الفن منبثق من فن البوب، ولكنه قطع شوطاً أطول مدى في طريق التعبير البصري، باستخدامه تأثيرات التناقض التي تتركها الألوان، الأبيض والأسود، والخطوط والتركيبات، على شبكيات العين[1].

البوق والنحاسيات: Clarion and brass instrument

البوق Clarion آلة نفخ هوائية موسيقية، تستخدم بصورة واسعة في فرق الباليه، وكذلك في بعض الفرق الأخرى، تُصنع من معدن النحاس الأصفر غالباً، وتُعد من فصيلة النحاسيات أي آلات النفخ النحاسية التي تضم عدداً من هذه الآلات الموسيقية المختلفة الأشكال والحجوم، ينحصر بعضها في أسر عدة.

ويتكوّن الجزء الرئيسي للبوق من أنبوبة طويلة على شكل مخروطيّ، ملتفة حول نفسها، في الغالب، وينحني دائرياً بصورة مضاعفة، وللبوق فم على شكل الكأس عند أحد الأطراف، وفتحة منتهية على شكل قمعيّ، وتُسمى الجرس على الطرف الآخر، وتصدر عن العازف نغمات باهتزاز شفتيه أثناء النَّفخ في فم البوق، وتصدر أنغام مختلفة مع تعديل انفعالات الشفتين، وتختلف هذه الآلات فيما بينها في طول الأنبوبة وحجمها وشكلها المخروطي ومبسمها، ومن ثم في طابعها الموسيقي،

(1) فائق دحدوح، إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 453، (بتصرف).

وخلافاً لمعظم آلات النفخ الهوائية، فلا يوجد في الأبواق صمامات أو مفاتيح، ونتيجة لذلك، يجد عازفون كثيرون صعوبة في النَّفخ على أكثر من ثماني نغمات مختلفة.

وهناك آلات نفخ مصنوعة من معدن النحاس مثل أسرة الساكسوفون Saxophone والساروسوفون Sarrusophone لا تنحصر ضمن فصيلة النحاسيات، لأن مبسمها ليس معدنياً بل يشبه مبسم آلات النفخ الخشبية، لذا، تعد من فصيلة آلات النفخ الخشبية.

ينحدر البوق من أشكال وأنواع مقتبسة عن الطبيعة مثل قرون الحيوانات وأنياب الفيلة وأعواد القصب الفارغ والأصداف البحرية، استخدمها الإنسان في العصور القديمة للمناداة وفي الطقوس الدينية وفي القتال أو الاحتفالات الاجتماعية المختلفة وتسمى (الصُور)، وفي الأساطير القديمة، في إحدى اللوحات الأثرية التي يرجع تاريخها إلى العام 1950 ق.م المكتشفة في مدينة أور الأثرية أن ولادة البوق كانت على يد البطل كلكامش، وفي أسطورة الآلهة عشتار جاء ذكر آلات الموسيقى العسكرية باسم "بوقو" أو "موقو"، ووجدت أوصاف الآلات النحاسية في كتابات تعود إلى عام 2275ق.م وقد صنع بعضها من الذهب.



نافخان في البوق
(عن مقامات الحريري)

صنع البوق، بعد استخدام المواد الطبيعية المختلفة في صنعه وبداية الصناعة اليدوية، من معادن مختلفة، وكان شكله مستقيماً أو معقوفاً قليلاً في نهايته نحو

الأعلى، وقد تجاوز طوله المتر ونصف، واتخذ أسماء متعددة مثل "القرن" Kern أو Keren أو "الشوفار" بحسب الأقوام التي صنعته أو استخدمته.

وكان الآشوريون والسومريون والمصريون من أوائل الممالك والأمصار القديمة التي صنعته.

وقد عثر على أبواق مصنوعة من الذهب والفضة صالحة للاستعمال في قبر الفرعون توت عنخ آمون (القرن 14 ق.م)، وكان الإغريق نقلوا البوق بشكله النحاسي المستقيم، واستخدموه في الحروب والمهرجانات الرياضية والمباريات الموسيقية، كما نقله العبرانيون عن المصريين بشكله المعقوف إلى الأعلى واستعملوه في شعائرهم الدينية، أما الروم فقد صنعوه من معدن البرونز في أشكال متعددة وأسماء مختلفة، وفي العصور الإسلامية، استعمل البوق في الحروب والاحتفالات والأعياد في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ففي لوحة للفنان يحيى الواسطي، في إحدى مخطوطات "مقامات الحريري" المدونة في بغداد عام 1237م والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس، تظهر فيها قافلة من الحجيج على الجياد يرافقهم نافخان في البوق وضاربان على النقارات.

اقتبس الأوروبيون البوق من بلاد المشرق، واستخدموه في الحروب، بصورة خاصة، منذ العصور الوسطى، وقاموا بتطويره وتحسينه حتى آل إلى أشكال كثيرة صارت عماد آلات موسيقية رئيسية في الفرق الموسيقية المختلفة.

للنحاسيات قدرة كبيرة على الطنين والصداح، وتتوافق بسهولة مع الخشبيات (آلات النفخ الخشبية)، والآلات الإيقاعية، وإن معظم النحاسيات والخشبيات محوّلة للأصوات، أي إن الدرجة المدونة لها في القطعة الموسيقية لا تمثل الصوت الحقيقي المسموع منها، كما في آلات العود أو الكمان أو البيانو.

وقد اصطلح على أن درجة "دو" do (الأساسية والوسطى) تمثل الدرجة الحقيقة للعلامة التي سمّيت الآلة بها مثل: الترومبيت في "سي بيمول" Si b (أي إن درجة "دو" الوسطى توافق درجة "سي b" التي سمّيت الآلة بها).

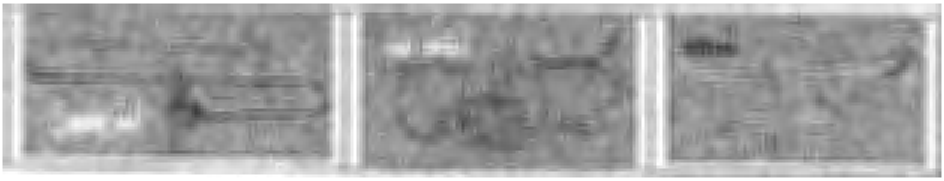
ومن أنواع آلات النفخ النحاسية:

1- الترومبيت Trompette أو Trumpet: انحدرت هذه الآلة من البوق المستقيم والآلة المسماة "كلارو" Claro ثم صارت ملتفة حول نفسها طولياً، في القرن الخامس عشر الميلادي، وأُضيفت إليها في القرن السابع عشر، قطع منحنية صغيرة لأداء درجات صوتية أكثر انخفاضاً، ولمّا كانت الترومبيت، كالبوق أصلاً، لا تؤدي إلا أصوات المدروجات الصوتية Harmonic series أو overtones، ابتكر لها الألمانيان بلومل Blomel وشتولزل Stolzel، في الربع الأول من القرن التاسع عشر، صمامات أو مكابس Valves وصار في وسع الآلة أداء جميع أصوات السلم الموسيقي الملون (الكروماتيكي) Chromatic في مساحة صوتية تعادل الأوكتافين Octave وسداسية.

وتعد الترومبيت الآلة الأساسية في النحاسيات، وهي مميزة في الفرق الموسيقية المختلفة مثل الأوركسترا وفرق الجاز والفرق الموسيقية العسكرية، وقد كتب لها كبار المؤلفين الموسيقيين، منذ عصر النهضة، قطعاً موسيقية منفردة وجماعية مثل "السوناتا" Sonata و"الحوارية" (الكونشرتو) Concerto، وظهر عازفون بارعون منفردون Solists على الترومبيت في جميع أنواع الموسيقى، وخاصة في موسيقى الجاز مثل لويس آرمسترونغ L.Armstrong وتتضمن أسرة الترومبيت عدة آلات في أشكال مختلفة لتماثل مختلف الطبقات الصوتية، والترومبيت "في سي ط" هي الأكثر إستعمالاً.

2- الكورنيت Cornet أو Cornet apistons: أي القرن الصغير، وهو يشبه الترومبيت إلا أن أنبوبته أكثر مخروطية في جزئها الأوسط وأقل استطالة، ومبسمه أكثر عمقاً مما أعطاه طابعاً أكثر تجاوباً وسرعة في الأداء، إلا أنه أقل حدة في الأصوات الصادرة عنه، وكانت آلة الكورنيت في بداياتها الأولى شبيهة ببوق الصيد، وكانت قد ابتكرت في فرنسا نحو العام 1825م، بعد إضافة الصمامات إليها وصارت الآلة الأكثر شعبية من الترومبيت.

وتستخدم الكورنيت في الأوركسترا وفي الفرق الموسيقية العسكرية، ولها استخدام خاص في موسيقى الأوبرا، وخاصة في أعمال روسيني Rossini، وبرليوز Berlioz، وفاغنر Wagner.



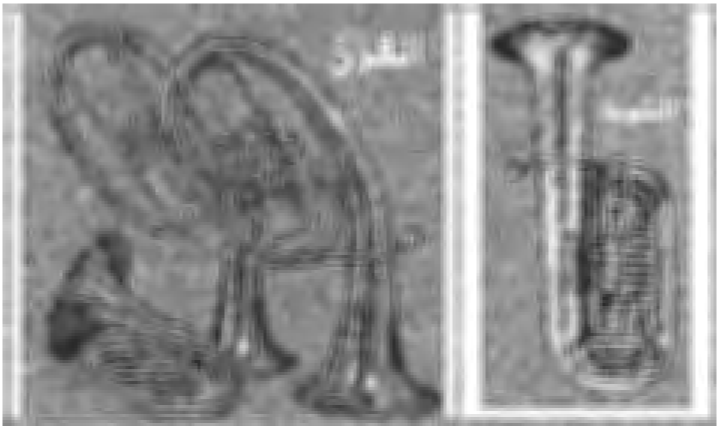
3- البوغل: Bugle اسم بالإنكليزية يطلق على البوق العسكري، وهو من فصيلة آلات الساكسهورن Saxhorn ذات الأحجام والأنواع الصوتية المختلفة، ابتكرها البلجيكي أدولف ساكس A.sax في القرن التاسع عشر، وأطلق اسمه عليها، وتشبه البوغل البوق ذا الثلاثة صمامات شكلاً.

4- الترومبون: Trombone هو الجهير (ذو أصوات منخفضة) في فصيلة آلات الترومبيت، وهو آلة قديمة استعملت في العصور الوسطى لتقابل الصوت "الصادح" (التنور) Tenor للرجال، وقد وجدت صورة الترومبون في لوحة للرسام بيترو بيروجينو P.Perugino من القرن الخامس عشر الميلادي، وتعددت آلات الترومبون في القرن السادس عشر لتغطي مساحة صوتية واسعة، واستخدمت الآلة أيضاً لتعزيز أصوات الآلات الأخرى في الفرقة الموسيقية، وكان الترومبون، في بداياته، من غير صمامات ثم صار، منذ القرن السابع عشر، ذا أنبوبتين متداخلتين تنزلق الثانية عن الأولى لإطالتها ككل لأداء الأصوات الأكثر انخفاضاً، وكان الترومبون، في تلك الحقبة، آلة النفخ النحاسية الوحيدة التي تستطيع أداء درجات السلم الموسيقي الملون.

أدخلت على الترومبون في القرن التاسع عشر، تقانة الصمامات (كالترومبيت) وفرت عناية أكبر في الأداء بدلاً من حركة الانزلاق، وصارت الآلة تستخدم بصورة خاصة في الفرق الموسيقية العسكرية، إلا أن الترومبون ذو أنبوبة الانزلاق هو المستخدم في الأوركسترا السمفونية.

والترومبون ذو طابع مهيب في أصواته الضعيفة والقوية، ويمكن لانزلاقة أنبوبته إصدار أصوات ساخرة وضاحكة، والترومبون "الصادح" هو الأكثر استعمالاً في مختلف الفرق الموسيقية، وقد كتب له موسيقيون شهيرون قطعاً موسيقية كثيرة منذ القرن السابع عشر للميلاد.

5- التوبا: Tuba كانت التوبا تصنع قديماً، من المعدن أو العاج أو العظام، وكانت تستخدم في الطقوس الدينية، والألعاب، وفي الحروب لإعطاء شارات القتال.



والتوبا الحديثة جهيرة النحاسيات في الأوركسترا وآلات الساكسهورن، وهي ذات أنبوبة مخروطية ملتفة على بعضها، وفوهتها إلى الأعلى، مزودة بمكابس أو صمامات تبلغ الستة في بعض أشكالها، ويتميز طابع التوبا الصوتي بالتكتم والجهارة والمهابة، وتتمازج الآلة مع آلات القرن بإحكام في الأوركسترا، ومن أشكالها "التوبا الفاغنرية" التي صنعت خصيصاً لأداء رباعية الأوبرا Tetralogy "حلقة النيبلونغ" the Nibelung Ring للمؤلف الموسيقي فاغنر.

6- القرن horn يبلغ طول أنبوبة القرن بين الأربعة والستة أمتار، حسب أشكاله المتنوعة، وهذه الأنبوبة ملتفة دائرياً حول نفسها تنتهي بفوهة مخروطية كبيرة على هيئة جرس، وقد أطلق على الآلة اسم (كورنو) Corno (بالإيطالية) المشتق من الاسم العربي "القرن"، وجاءت هذه التسمية من أصوله القديمة لقرون

الحيوانات أو أنياب الفيلة التي كانت تستخدم للنداء أو الصيد أو لرعي الماشية أو في القتال، وقد أطلق الإنكليز على القرن اسم "البوق الفرنسي" لاستخدامه في الصيد من قبل الملوك والأمراء الفرنسيين، ولانتشاره واستخدامه في الفرق الموسيقية الفرنسية، التي كانت تجوب إنكلترا في القرن السابع عشر في أداء الأوبرا، ولم يكن في قدرة القرن آنذاك أداء جميع درجات السلم الموسيقي، لكن أحد العازفين الألمان في القرن 18، اكتشف صدفة أن وضع قبضة يده في فوهة القرن الجرسية تخفض درجته الصوتية مقدار نصف درجة، مما تمكنه من أداء معظم درجات السلم الموسيقي، وتعطي الآلة طابعاً صوتياً كاتماً، ومع ذلك لم يغد القرن آلة موسيقية متكاملة تؤدي جميع درجات السلم الموسيقي الملون إلا بعد عام 1815م، حين ابتكرت تقانات الصمامات التي استخدمت في النحاسيات عامة والتي ساعدت في خفض الطبقة الصوتية للآلة درجات معينة لأداء جميع درجات السلم الموسيقي الملون، وهكذا صار للقرن ثلاثة صمامات كبقية النحاسيات عامة، ثم أضيف، في بداية القرن العشرين، صمام رابع لتوسيع المساحة الصوتية فيه، والتي بلغت الأربعة أوكتافات تقريباً، وسمي "القرن المزدوج".

صوت القرن مخملي ناعم ودافئ وحزين، مما يجعله أكثر تعبيراً بين أقرانه، وهو يتمازج مع جميع آلات الأوركسترا، ويربط بين النحاسيات والخشبيات من جهة وبين النحاسيات والوتريات (أسرة الكمان) من جهة أخرى، وتحوي الأوركسترا الكاملة عادة قرنين أو أربعة، وقد يزيد العدد حسب الكتابة المدونة أصلاً في القطعة الموسيقية، وقد استخدم القرن (القديم) لأول مرة في المسرحية الساخرة- الراقصة- "أميرة اليد" (1664م) للمؤلف المسرحي الفرنسي موليير Moliere ومن ألحان المؤلف الموسيقي الإيطالي- الفرنسي لولّي G.B.Lully.

توالى استخدام القرن في الأوركسترا من قبل كبار الموسيقيين منذ العصر الاتباعي وخاصة في القرن التاسع عشر مثل الموسيقيين الألمانيين كارل ماريا فيبر K.M.Weber في افتتاحية Overture أوبراه "أوبيرون" Oberon، وريتشارد فاغنر

في افتتاحية أوبراه "تانهاوزر" Tannhauser ، واستغل الكثير من الموسيقيين في القرن العشرين مثل ريتشارد شتراوس R.Strauss ، وبول هيندميث P.Hindemith ، وإيغور سترافنسكي I.Stravinsky ، وسيرغي بروكوفييف S.Prokofiev أصوات القرن المعبرة والمتعددة في مؤلفاتهم الموسيقية مثل "الحوارية" ، و"السوناتا" ، وفي موسيقى الحجرة Chamber Music[1] .

البولشوي (مسرح باليه) : Bolshoi (Ballet Theater)

مسرح باليه البولشوي شركة للباليه بموسكو، وهي إحدى شركتين رئيسيتين للباليه في روسيا، والشركة الثانية توجد في سانت بطرسبيرج وهي الكيروف، ويتميز الممثلون في مسرح باليه البولشوي بأدائهم المميز ومهاراتهم الفنية الفائقة وبرقصهم المثير والنشط، وكانت أول رقصة للباليه في مسرح باليه البولشوي في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، ومع ذلك، ازدهر رقص الباليه الروسي لفترة من الزمن، خاصة في سانت بطرسبيرج، وكان الراقصون في ذلك الوقت أكثر رشاقة وحيوية، وكانت شركة موسكو تشتهر بمؤثراتها الجمالية المسرحية، وفي عام 1900م تولى ألكسندر جورسكي إدارة شركة مسرح باليه البولشوي وتمكن من إعداد مجموعة من الراقصين البارزين، وأصبحت الشركة معروفة عالمياً وذلك من خلال جولاتها الفنية في العالم إبان الحكم الشيوعي في البلاد في الخمسينيات من القرن العشرين الميلادي[2] .

البوليرو، رقصة : Albuliro, dance

رقصة البوليرو من الرقصات الشعبية الأسبانية، تطورت حتى أصبحت من الرقصات المشهورة على المسارح وفي قاعات الرقص، ويؤدي الرقصة إما راقص واحد وإما راقصان، وتستخدم كلمة بوليرو أيضاً للدلالة على الموسيقى المُصاحبة للرقص.

---

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 559، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

وللبوليرو عدة خطوات وتشكيلات، ففي الرقص الفردي، تجمع البوليرو بين الخطوات المعقدة، والتوقيفات المؤقتة، والضربات الهادئة بأخمص القدم على الأرض مع القفز والوثب لأعلى، أما في الرقص الثنائي فتُؤدى الرقصة على ثلاث مراحل، في المرحلة الأولى يرقصان معاً وكذلك في الثالثة، بينما يكون أداء كل فرد على حدة في المرحلة الثانية، وعادة ما يغني الراقصون ويلعبون بالصنج ويصاحب ذلك خلفية موسيقية على الجيتارات أو الدفوف.

استحدث الراقص الأسباني، سيباستيان سيريزو عام 1780م رقصة البوليرو المسرحية، وأضاف عدداً من خطوات الباليه الفرنسية إلى رقصة البوليرو الشعبية، وفي عام 1928م قام الملحن الفرنسي موريس رافيل بتأليف رقصة بوليرو خاصة بمشهد باليه واحد وسمّي هذا المشهد بنفس الاسم[1].

البيانو: Piano

البيانو Piano آلة موسيقية وترية تطرق أوتارها عن طريق لوحة الملامس (مفاتيح) Keyboard (البيضاء والسوداء)، تُحدث الأصوات بفعل ضرب مطارق صغيرة مُبطّنة على الأوتار، وتعد أوسع الآلات الموسيقية، بعد الآرغن Organ، مساحة صوتية، ويستطيع الموسيقار أن يعزف عدّة أنغام وبدرجات علو وانخفاض واسعة الاختلاف وبسرعة فائقة، وتعتمد درجة علوّ النغمة على الشدة التي يَضرب بها الموسيقار على المفاتيح، والبيانو مهم لعدة أنواع من الموسيقى، وقد كتب معظم المؤلفين الكلاسيكيين الموسيقى للعزف المنفرد أو المشترك أو العزف على البيانو الذي يصاحب الغناء، ويُستعمل البيانو كذلك لعزف موسيقى الجاز والروك والأنواع الأخرى.

ولفظة بيانو مختصرة عن الاسم الكامل في اللغة الإيطالية "بيانو- فورته" Piano Forte، أي الضعيف والقوي، ويتألف البيانو من صندوق طنين، وحامل

(1) المصدر السابق.

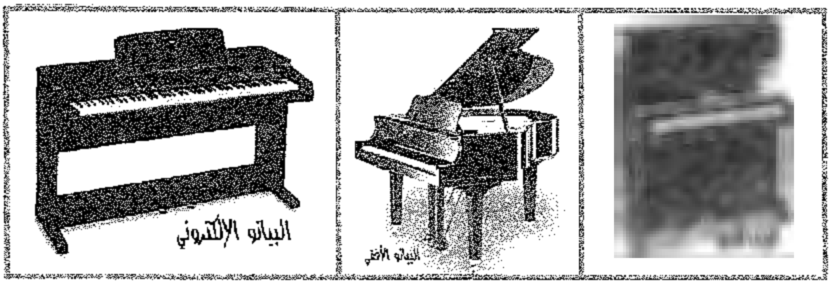
للأوتار، وآلية المطارق، ولوحة الملامس، والدوّاسات، والجسم الخشبي للبيانو الذي يثبت الإطار المعدني (حامل أوتار) هو صندوق طنين كبير يساعد في قوة وتضخيم أصوات الآلة، ولحامل الأوتار شكلان: الأول مثلث عمودي (كما في البيانو القائم)، والثاني يتخذ شكل آلة الهارب Harp (كما في البيانو الأفقي Piano a queue)، وتتألف آلية المطارق من عدة مطارق خشبية صغيرة مغلفة بالصوف اللبادي لطرق الأوتار، أما دوّاسات الأرجل (اثنتان- عامة- أساسيتان) فهي لإضعاف رنين الأصوات أو تقوية شدتها، وقد تضاف دواسة ثالثة، وسطى، لإصدار أصوات أكثر خفوتاً من الدواسة اليسرى، أو لإصدار أصوات شبيهة بأصوات بعض آلات النقر الوترية مثل القانون أو الكلافسان Clavecin، ويتفاوت ارتفاع البيانو القائم بين (90- 135 سم)، ويبلغ طول البيانو الأفقي بين (120- 290 سم) يستخدم الأكثر منه طولاً في الحفلات الموسيقية العامة.

نبذة تاريخية:

هناك عدة آلات موسيقية سبقت آلة البيانو، منها: القانون (السنطور)، الكلافيكورد (آلة وترية)، البيان القيثاري، وأقدم هذه الآلات القانون الذي اختُرِعَ في الشرق الأوسط.

صُنع أول نموذج للبيانو بين عامي 1698 و1709 م من قبل صانع آلات الكلافسان وعازفها الإيطالي بارتولوميو كريستوفوري (1655-1732) B.Cristofori الذي كان في خدمة حاشية أمراء آل ميدتشي Dei Medici في مدينة فلورنسا، وسمي النموذج الأول من البيانو "الغرافيتشمبلو ذو الأصوات الضعيفة والقوية" واختصر الاسم فيما بعد إلى "بيانو- فورته" ثم إلى بيانو، وكانت لوحة ملامس النماذج الأولى تحوي 49 إلى 57 ملمساً (4- 4.5 أوكتاف Octave، ثمانية صوتية ونيف)، ثم زيدت إلى خمسة أوكتافات (61 ملمساً)، وكان جسم الآلة الطنيني (دون القفص المعدني) يصنع من خشب قاسٍ يستطيع تحمل قوة شد الأوتار المعدنية عليه والتي يبلغ عددها 120 وتراً، وقد جاء البيانو من أصول الآلات التي تطرق

أوتارها مثل آلتي الدلسيمر Dulcimer، والكلافيكورد Clavichord (ذات لوحة الملامس).



كان الجمهور الإيطالي في الحقبة التي صنع فيها كريستوفوري نماذجه من "البيانو- فورته"، مهتماً بالأوبرا Opera وبموسيقى الكلافسان الذي كان يأخذ دوراً مهماً في موسيقى الكثير من المؤلفين الموسيقيين الإيطاليين والفرنسيين مثل دومينيكو سكارلاتي D.Scarlatti وبرناردو باسكويني (1637-1710) B.Pasquini، وفرانسوا كوبران F.Couperin وجان فيليب رامو J.Ph Rameau، فلم يستأثر "البيانو- فورته" باهتمام المؤلفين أو العازفين برنينه الجديد وبعبقرية صانعه، مما دعا كريستوفوري إلى التوقف عن صنع نماذجه عام 1720 لعدم وجود زبائن للآلة، والعودة إلى صنع آلات الكلافسان، ولم يأخذ "البيانو- فورته، دوره المرموق إلا بعد نصف قرن من الزمن، في ألمانيا، أخذ صانع آلات الأرغن غوتفريد زيلبرمان G.Silbermann فكرة كريستوفوري وصنع عام 1726 آلتي "بيانو- فورته" وعرضهما على المؤلف الموسيقي يوهان سباستيان باخ J.S.Bach، الذي لم يعجب بهما ولعله كان يأمل بنماذج أفضل صنعاً منهما، إلا أنه عزف عام 1747 على نموذج من صنع زيلبرمان، عندما زار باخ حاشية الملك فريدريك في بوتسدام، وكانت تصنع آلات البيانو فورته آنذاك على شكل الهاربسيكورد (الكلافسان) Harpsichord ثم تحول صنعها إلى شكل الكلافيكورد، وبُدأ بصنع النموذج القائم من البيانو في أوائل القرن التاسع عشر.

تعددت مصانع البيانو في كثير من بلدان العالم الغربي، ففي ألمانيا، توالى صانعو "البيانو- فورته" في صنع نماذج متطورة بأشكال مختلفة، وصُدّر بعض

نماذجه الشعبية إلى لندن، وفي فرنسا كان أول ظهور علني لـ"لبيانو- فورته" عام 1768، ثم صنعت معامل إرار S.Erard بعد الثورة الفرنسية، نماذج ضخمة منه، وأدخل شتاين J.A.Stein، في النمسا، تحسينات على لوحة الملامس، وشهر برودوود J.Broodwood، في إنكلترا، في صناعته المتقدمة، وقدمت مصانع آمر Amer في الولايات المتحدة الأمريكية، أول نموذج للآلة عام 1775.

يعد عام 1760 بداية شيوع استعمال البيانو، إذ أخذ اهتمام المؤلفين الموسيقيين يتسع في كتابة الألحان المخصصة له، وكان الناشرون قد بدؤوا بوضع ملاحظات مثل: "هذه القطعة الموسيقية تعزف على الكلافسان أو البيانو- فورته" في منشورات المؤلفات الموسيقية، ودام ذلك حتى نشر سوناتا Sonata "في ضوء القمر" لبتهوفن Beethoven، وفي بعض مؤلفات كارل فيليب إيمانويل باخ K.PH.E.Bach وهايدن J.Hayden، وموزارت A.Mozart، وكان يختلط في بعض الأحيان عزف القطع الموسيقية بين تلك الآلتين، وعندما كان موزارت في جولة موسيقية عام 1777، في أوغسبور Augsbourg (بافاريا) أعجب بنماذج البيانو فورته من صنع شتاين وقرر إهمال الكلافسان واستخدام البيانو بديلاً منه، ولم تشهد أي آلة موسيقية صناعة نماذج كثيرة منها، مثل البيانو، إذ وضعت الآلة في بيوت الجماهير وفي صالات الحفلات الموسيقية، ولم تعد مقصورة على قصور الملوك والأمراء، وتكاثرت مصانع البيانو، في القرن التاسع عشر، في كل مكان مثل مصانع بلييل I.Playel وغافو J.E.Gaveau في باريس، وبخشتاين F.Bechstein في برلين، وبوزوندورفر في فيينا، Bosendarfer وشتاينفيغ H.Steinwing في ألمانيا الذي تحول إلى اسم مصنعه عام 1853، إلى شتاينوي Steinway في الولايات المتحدة الأمريكية، وتكاملت أوصاف صنع البيانو في الربع الأخير من ذاك القرن حتى بلغت مساحته الصوتية ثماني أوكتافات (97 درجة صوتية) في بعض نماذجه الأفقية الشكل.

كان كل من هايدن وموزارت، وكلمنتي من أوائل الموسيقيين الذين كتبوا ألحاناً خاصة بالبيانو، وكان كلمنتي عازفاً بارعاً يمتاز بالقدرة التقنية والتباين التعبيري بين الطابع

والحركة في الأداء، مما مهد الطريق أمام بتهوفن للتمتع بهذه الأوصاف الفنية في الأداء الآلي، وكان من الطبيعي ظهور عازفين مهرة مثل دوسيك (1760-1812) J.L.Dussek، وكرامر (1771-1858) J.B.Cramer وفيلد (1782-1837) Field طوروا أسلوب العزف على البيانو الحديث آنذاك الذي أصبح يتطلب موسيقى ملائمة له، وكان إرار قد صنع بيانو فورته خاصاً ببتهوفن الذي أبدع فيه بمؤلفاته الخاصة به، فأودعها تعابير وإحساسات فنية وتقنية مرهفة، ولاسيما في قطع السوناتا، والحوارية (كونشرتو) Concerto، وانصرف اهتمام المؤلفين إلى كتابة القطع الموسيقية الخاصة بالبيانو، الذي غدا آلة رئيسة للمؤلف الموسيقي، وآلة مرافقة لكثير من الآلات الموسيقية الأخرى مثل الكمان والفلوت وغيرهما، وتوسعت براعة تقانة الأداء على الآلة، واهتم عازفوها بإظهار براعتهم في جميع الحفلات الموسيقية منذ بداية القرن التاسع عشر، وأفرد الموسيقيون الإبداعيون (الرومانسيون) مثل بتهوفن، وشوبرت ، وشومان R.Schumann، ومندلسون F.Mendelssohn ألحاناً مميزة للبيانو، ووقف شوبان F.Chopin حياته وموسيقاه لهذه الآلة، واستطاع أن يغوص في ينابيعها ويستنبط ميزاتها الفنية والطابعية، واتخذ ليست F.Liszt مكانة متفوقة في تاريخ البيانو، وكان من أوائل عازفي البيانو الذين تقدموا إلى الجمهور في الحفلات العامة، وفي إعادة كتابة المؤلفات الأوركسترالية للبيانو المنفرد Solo ليستطيع محبوها عزفها شخصياً مما جعل ناشري الموسيقى يحولون كثيراً من الأعمال الموسيقية الكبيرة مثل الأوبرا، والسمفونية إلى كتابتها للبيانو المنفرد لـ"أربع أيدٍ" (أي يعزف القطعة الموسيقية عازفان معاً على بيانو واحد).

وتميز النصف الثاني من القرن التاسع عشر بظهور عازفين ومؤلفين للبيانو مثل فرانك C.Franck وغريغ Grieg، وفوريه Foure، وموسورغسكي Moussorgsky، وبالاكيريف Balakirev، وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ظهرت تقانة جديدة في الأداء على البيانو سايرت التطور الموسيقي في التأليف، وكان من قادتها ديبوسي A.C.Debussy، ورافيل Ravel وآخرون كثيرون، وأعطى بعض المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين مثل شونبرغ

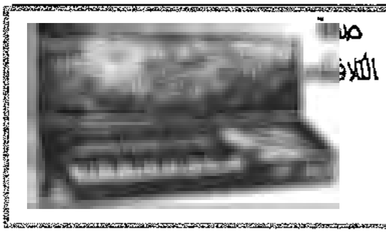
A.Shoenberg، وفيـــــبرن A.Webern، ورخمـــــانينوف S.Rakhmaninov، وسترافنـسكي I.Stravinsky، وهنــدميث P.Hindemith، اهتمامــاً خاصــاً في مؤلفـاتهم للبيـانو، وطـور آخـرون مثـل كـيج J.Cage، وكـويـل H.Cowell طريقـة الأداء على الآلـة فـابتكروا أسلوب طـرق الأوتـار مباشـرة، ووضـع بعـض الأشـياء بـين الأوتـار لاختيـار طوابـع صـوتية خاصـة، واسـتخدم شـتوكهاوزن K.stockhausen أجهزة إلكترونية في أثناء العزف على البيانو لإبراز أصوات ذات طابع مرخّم خاص، والمؤلفـات الموسيقية الخاصـة بالبيـانو كثيرة ومـن أبرزهـا القطـع الموسيقية في صيغ السوناتا والحوارية والدراسة لمؤلفين كثيرين من مختلف المدارس الموسيقية، إضافة إلى مؤلفات شوبان الكاملة، وموسيقى ليست الخاصة بالبيانو.

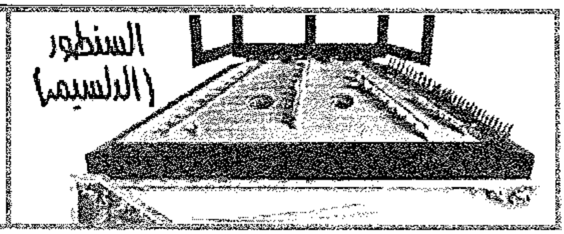
وفي النـصف الثـاني مـن القـرن العـشرين ابتكـر نـوع مـن البيـانو يعمـل علـى الكهربـاء (إلكترونـي) اسـتبدلت بأوتـاره صـمامات أو دارات إلكترونيـة متـصلة بمضخمات صوتية بدلاً من صندوق الطنين، وشـاع هـذا النمـوذج الحـديث شـعبياً وفي موسيقى الجاز والموسيقى الخفيفة.

تقسم الآلات الموسيقية ذات الأوتـار ولوحـة الملامـس، الـتي هـي مـن أصـول البيانو، إلى قسمين: نوع تطرق أوتاره بمطارق آلية، والآخر تنقر أوتاره بريش خاصة، وهناك آلة وترية تعد نموذجاً بدائياً لذينك النوعين السابقين وهي:

الـسنطور: أو التيمبـانون Tympanon أو الدلـسمير ويطلـق عليهـا أيـضاً الشيمبالوم Cimbalom وهي آلة وترية قديمة شبيهة بالقانون العربي شـكلاً، ذات أوتـار معدنيـة متدرجـة في الطـول والـثخن، ترتكـز فـوق صـندوق طنـيني خـشبي، وتـضرب بمطـرقتين معقـوفتين قليلاً إلى الأعلـى مغلفـتين في رأسيهما بصوف لبـادي لطرق الأوتار، والسنطور شـائع الاسـتعمال في الموسيقى الـشعبية لـبعض بـلاد شـرقي أوروبا مثل هنغاريا، ورومانيا، والتشيك وسلوفاكيا، واليونـان، وقـد صـنع مـن هـذه الآلة، في نهاية القرن التاسع عشر، نموذج يرتكز على أربعة قوائم ذو دواسة شـبيهة بدواسة البيانو اليمنى، وقد كتب لهذه الآلة، في القرن العشرين، مؤلفون موسيقيون مثل سترافنسكي، وكوداي.

ومن الآلات الوترية ذات لوحة الملامس التي تطرق أوتارها:





الكلافيكورد: آلة موسيقية صغيرة الحجم ذات شكل مستطيل تطرق أوتارها بمطارق صغيرة، ويحدد الملمس الذي يضغط العازف عليه شدة رنين الصوت ومدته الزمنية.

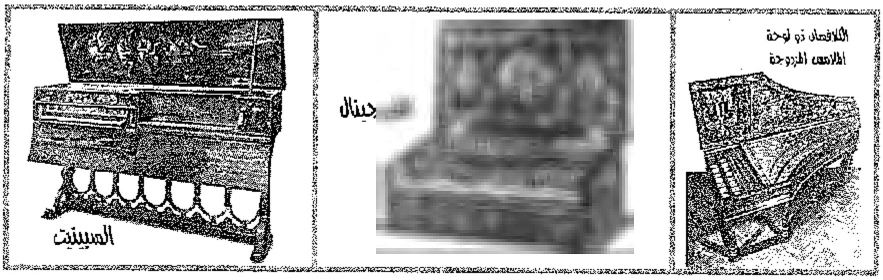
وتعود أصول الكلافيكورد إلى الآلة القديمة "وحيدة الوتر" (المونوكورد) Monochord التي استخدمها العالم فيثاغورس، في القرن السادس ق.م، في تجاربه في علم الصوت، وكان، في البداية، تحت كل وتر في الكلافيكورد جسر صغير يتحرك بغية تقسيم الوتر إلى أطوال مختلفة لإعطاء درجتين إلى أربع درجات صوتية مختلفة، ولهذا، كان من العسير عزف أكثر من درجة صوتية واحدة على الوتر ذاته في آن واحد، وازداد عدد الأوتار في الكلافيكورد، في القرن السابع عشر، ولم تكن الآلة صالحة للحفلات الموسيقية العامة، بسبب ضعف أصواتها، على الرغم من انتشار استخدامها في أوروبا في القرن الخامس عشر، وتلاشى استعمال الكلافيكورد عند شيوع آلة الكلافسان.

كانت جميع القطع الموسيقية، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، تدون لعزفها على أي آلة موسيقية ذات لوحة ملامس دون تمييز، وكان معظم المؤلفين والعازفين الألمان، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، يستخدم الكلافيكورد الذي يعد رأس أسرة البيانو المباشر، وكانت بعض ألحان جان سباستيان باخ تعزف أيضاً على الكلافيكورد، وأعطى أهمية كبرى لهذه الآلة كل من ابني باخ: فيلهلم فريدمان (1710- 1784) وكارل فيليب إيمانويل، مع وجود الكلافسان، دون والدهما، واهتم موزارت أيضاً بهذه الآلة، كما كتب

بعض موسيقيي القرن العشرين مثل بوزوني (1866-1924) F.Busoni قطعاً موسيقية خاصة بالكلافيكورد.

أما الآلات الوترية ذات لوحة الملامس التي تنقر أوتارها بريش خاصة فهي:

- الكلافسان: هو الاسم الفرنسي للهاربسيكورد، استخدم في أوروبا منذ منتصف القرن الخامس عشر، وطواه النسيان تقريباً في النصف الأول من القرن التاسع عشر ليفسح في المجال أمام الآلة الجديدة آنذاك وهي البيانو التي عبرت عن أذواق مجتمعات القرن ذاته.



كان اسم الكلافسان في اللاتينية "كلافيسمبالوم" Clavicembalum قد أتى في قصيدة ألمانية، عام 1404م، وصفت الآلة بأنها "آلة الحب في البلاط الملكي"، ويعتقد بأن أصول الكلافسان جاءت من آلة القانون العربي بوضع لائحة ملامس بدائية له، لنقر الأوتار آلياً بدلاً من نقرها بريشة خاصة توضع في إصبع العازف، ويتألف الكلافسان من صندوق طنين متطاول مستو يحوي أوتاره المعدنية التي تنقر بريش طائر الغراب، أو بقطع صغيرة (نقارات) من قرون الحيوانات مثبتة في حوامل صغيرة تنقر الوتر عندما يضغط العازف على ملمسه الخاص، وكان لكل ملمس وتر واحد، ثم أضيف وتر آخر إليه يضبط بالدرجة الصوتية ذاتها أو بأوكتاف أعلى لإظهار ألوان صوتية أخرى، وكانت مساحة الكلافسان الصوتية تحوي ثلاثة أوكتافات ثم ازدادت، في إيطاليا، إلى أربعة فخمسة أوكتافات، أي أقل انخفاضاً من البيانو بأوكتاف واحد وأقل حدة منه بأوكتاف وأكثر، ثم صارت آلة الكلافسان ذات لوحتي ملامس، وكانت النماذج الإيطالية هي الأكثر استخداماً في أوروبا، في القرنين السادس عشر والسابع عشر، لخفة وزنها، ووضوح

رنينها وقوته الصوتية، وصار صانعو الكلافسان يزخرفون غطاءه العلوي بأشكال شتى أضفت على الآلة طابعاً فنياً أنيقاً.

وأخذت صناعة الكلافسان تتكاثر منذ العام 1420، ووضعت له، في فرنسا، مواصفات خاصة بصنعه في عهد الملك لويس الحادي عشر، وكانت لوحة ملامسه تحوي ثلاثة أوكتافات فقط، وصارت الآلة تستخدم في الموسيقى الكنسية إلى جانب الأرغن، والموسيقى الدنيوية بسبب حجمه المصغّر.

كان الكلافسان والكلافيكورد والأرغن شائعي الاستعمال في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان أداء موسيقى الرقص خاصاً بالكلافسان وبعض آلات النقر الوترية الأخرى، إلا أن المؤلف الموسيقي فريسكوبالدي G.Frescobaldi وضع حداً فاصلاً بين الكلافسان والأرغن في الموسيقى الإيطالية الخاصة بكل منهما في بداية القرن السابع عشر، وصار للكلافسان موسيقاه المميزة والخاصة في العزف المنفرد والموسيقى الدينية والمسرحية وفي موسيقى الحجرة.

أما موسيقى الكلافسان الفرنسية فكانت ترتكز على الرقصات الشعبية التي كان العود يؤديها في منتصف القرن السادس عشر، ثم تطورت هذه الموسيقى وصارت ذات خاصية مميزة أدت إلى صيغ موسيقية خاصة بالآلة، وفي إنكلترا، كانت موسيقى آلة الفيرجينال Virginal الخاصة بها هي الأساس في موسيقى الآلات من ذوات لوحة الملامس، في نهاية القرن السادس عشر إلى بداية القرن السابع عشر، وكانت بعض الرقصات مثل "البافانا" Pavana، و"الغاليارده" Gagliarda هما الأكثر شيوعاً في إنكلترا وفي أوروبا، وقاد كل من كوبران ورامو الفرنسيين، وسكارلاتي الإيطالي، وهندل G.F.Handel وباخ (الأب) الألمانيين الكلافسان إلى الأوج، في نهاية القرن السابع عشر حتى منتصف القرن التالي.

أخذ الكلافسان يفقد أهميته عند ظهور البيانو بأصواته المرنة والقوية، إلا أن الكلافسان عاد واكتُشفت جماليته في بداية القرن العشرين وخاصة في العزف المنفرد عليه، وقام بعض المؤلفين مثل ده فايا M.De Falla بكتابة ألحان خاصة به مثل "حوارية الكلافسان مع خمس آلات" (عام 1926)، وكتب آخرون ألحاناً منفردة له.

- الفيرجينال: آلة مستطيلة أفقية الشكل وصغيرة الحجم ذات وتر لكل درجة صوتية، مشدود بشكلٍ متوازٍ مع لوحة الملامس التي تحوي نحو أربعين ملمساً (ما يقارب

الأربعة أوكتافات)، وكان أول ظهور للآلة عام 1460م وشاع استعمالها في عصر النهضة الإنكليزي، وتميزت بالزخارف المتنوعة المرسومة على غلافها العلوي.

وكان الفيرجينال يستخدم في تربية الناشئة الموسيقية، وكانت تطلق كلمة فيرجينال، في إنكلترا، على جميع أنواع آلات النقر الوترية من ذوات لوحة الملامس، ويعتقد أن الاسم جاء من الكلمة اللاتينية "فيرغة" Virga التي تعني "قفزة" وهي القطعة الصغيرة التي تقفز لنقر الوتر عندما يضغط العازف على ملمسه الخاص في لوحة الملامس، وكان الاسم يطلق أيضاً على آلة السبينيت Spinet، وسطّر المؤلفون الموسيقيون الإنكليز ألحاناً خاصة بالفيرجينال، في القرنين السادس عشر والسابع عشر، مثل وليم بورد (1543-1623) W.Byrd وتوماس مورلي (1557-1602) T.Morley وغيلز فرنبي (1563-1640) G.Farnaby كما شهر "كتاب فيتسويليم للفيرجينال" Fitzwilliam Virginal book الذي يحوي نحو ثلاثمائة قطعة موسيقية كتبت في القرن السابع عشر للآلات الموسيقية من ذوات لوحة الملامس.

- السبينيت: في الفرنسية (إيبينيت) Épinette وفي الإيطالية (سبينيتّا) Spinetta وهي شكل مصغّر من الكلافسان، أوتارها موضوعة بشكل متوازٍ مع لوحة الملامس كالفيرجينال، وتبلغ مساحة السبينيت الصوتية نحو الأربعة أوكتافات ونصف الأوكتاف، وكانت بداية ظهور الآلة نحو عام 1496م، ومن المرجح أن اسمها جاء من لقب صانع الآلات الإيطالي جوفاني سبينا G.Spina، أو من تصغير اللقب إلى "سبينيتّا" التي تعني الشوكة التي تنقر الوتر.

أخذت السبينيت دوراً مهماً في الموسيقى الإيطالية الدينية من نوع "الماردريغال" Madrigal وفي مرافقة المنشد المنفرد، وأقدم نموذج لهذه الآلة موجود في متحف مدينة بيروجا Perugia (إيطاليا) يعود إلى عام 1493، وشاع استخدام السبينيت في القرون 16 و 17 و 18، وكان من أشهر صانعيها الفرنسيون والإنكليز والإيطاليون (في مدينة البندقية) وسكان البلاد الواطئة[1].

أجزاء البيانو:

للبيانو العادي سبعة أجزاء رئيسية:

---

(1) حسني الحريري، مصدر سابق، ص 657، (بتصرف).

1- الأوتار: تُصنع من الفولاذ، وللبيانو أكثر من 220 وتراً كلّ منها مضبوط ليعطي نغماً واحداً من 88 نغماً في النوتة الموسيقية، وتتراوح أطوال الأوتار بين 15 و200سم، وهي مرتّبة بطريقة تصاعدية تبعاً لدرجة النغم التي يعطيها بدءاً من اليسار إلى اليمين بوحدات مقدارها نصف نغمة أو نصف خطوة، والأوتار الطويلة على اليسار أخفت صوتاً وتُكوّن مجموعة الصوت العميق الخافت، أما الأوتار القصيرة بجهة اليمين، فهي الأوتار ذات النغمة العالية وتكّون مجموعة الصوت العالي الطبقة.

2- لوحة المفاتيح: للبيانو 88 مفتاحاً على اللوحة مرتبة، مثل الأوتار، ترتيباً تصاعدياً من اليسار إلى اليمين، وعادةً يكون هناك 36 مفتاحاً أسود و52 مفتاحاً أبيض، والمفاتيح البيضاء مصنوعة من العاج، أما السوداء فمن الأبنوس.

3- أجهزة الأداء: تنقل مجموعةُ دقيقة من الأجهزة الآلية الحركة من لوحة المفاتيح إلى الأوتار، وعندما يضرب الموسيقار المفتاح مُحركاً المطرقة فإنها تضرب بدورها الوتر مسببة ذبذبات تصدر عنها النغمة، وتتكون أجهزة أداء البيانو من 4.000 جزء أغلبها مصنوع من الخشب.

4- الدوَّاسات (البدالات): موقعها تحت لوحة المفاتيح أسفل البيانو، وتُستعَمل لتغيير نوعية النغمات، ويستعمل العازف الدّواسات بقدميه، تتضمن معظم آلات البيانو دواسة تخفيف ذبذبة الوتر الذي يكون لجهة اليمين، ودواسة خفض الصوت الذي يكون لجهة اليسار، وتتضمن بعض آلات البيانو أيضاً دوّاسة لرفع أداة تخفيف ذبذبة الوتر الذي يختاره العازف.

5- الإطار: يحتاج البيانو إلى إطار متين يتحمل الشّد الهائل الذي يسببه شّد الأوتار، وهو مصنوع من الحديد ويتحمل جهد شد 220 وتراً تُصدر ما يقارب 16.000 إلى 20.000 كغم من الجذب.

6- لوحة الصوت: لوحة رقيقة من الخشب تساعد على تعزيز الصوت الذي تحدثه ذبذبات أوتار البيانو، وهي تقع تحت الأوتار مباشرة.

7- الصندوق: معظم آلات البيانو ذات صندوق خشبيّ يُغطّي الأوتار وأجهزة الأداء والإطار ولوحة الصوت، ويجب أن يكون الصندوق قويّاً حتى يتحمل وزن البيانو[1].

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

حرف التاء

التراث الشعبي : Folklore

عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلاً عن جيل، ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبي من الحكايات الشعبية مثل الأشعار والقصائد المتغنّى بها وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير، ويشتمل التراث الشعبي أيضاً على الفنون والحرف وأنواع الرقص، واللعب، واللهو، والأغاني أو الحكايات الشعرية للأطفال، والأمثال السائرة، والألغاز والأحاجي، والمفاهيم الخرافية والاحتفالات والأعياد الدينية.

والتراث الشعبي قديم قدم الإنسان، وتحتوي المُدَوَّنات المخطوطة التي تركها الناس قديماً على أمثلة للتراث الشعبي، وعندما طور الناس نظام الكتابة، بدأوا في تسجيل أو تدوين القصص الشعبية، ليس من الضروري أن يكون التراث الشعبي مدوناً أو مكتوباً، إذ إن كثيراً منه قد تناقله الناس شفهياً من شخص لآخر، وحتى في يومنا هذا، فإن بعض الشعوب ليست لها لغة مكتوبة، ولكن لديها الأغاني الشعبية والأساطير والخرافات وعناصر التراث الشعبي الأخرى، وفي بعض الأحيان ينتقل التراث الشعبي عن طريق المحاكاة والتقليد، ولقرون عديدة، تعلّم الأطفال الألعاب مثل القفز، ولعب البِلْيَة (كرة زجاجيّة أو رخاميّة صغيرة يلعب بها الأطفال) وذلك عن طريق مشاهدة ومحاكاة وتقليد صغار الأطفال الآخرين.

وعندما يهاجر الناس من بلد لآخر فإنهم يأخذون معهم التراث الشعبي الخاص بهم، ويقومون بتكييفه مع بيئاتهم ومحيطهم الجديد، ومن القرن السادس عشر الميلادي حتى القرن التاسع عشر الميلادي، على سبيل المثال، تم ترحيل الآلاف

من غربي أفريقيا إلى النصف الغربي من الكرة الأرضية حيث استُعبدوا، تحتوي الحكايات الشعبية لغربي أفريقيا على قصص حول عنكبوت ماكر يسمى أنانسي، وعلى مر السنين واصل الناس سرد الحكايات عن أنانسي، ومع ذلك فقد تغيرت القصص حول العنكبوت بصورة تدريجية لتعكس الحياة في العالم الجديد، واليوم أصبح الأنانسي رمزاً شعبياً محبوباً في التراث الشعبي الأفريقي أو الزنجي في كل من غربي أفريقيا والمنطقة الكاريبية.

ظهور التراث الشعبي:

اعتقد علماء الغرب في القرن التاسع عشر الميلادي أن التراث الشعبي في أزمنة غابرة كان مشتركاً بين كل أفراد المجتمع، كما كان معظم الناس آنذاك يعيشون في المجتمعات الريفية، وعبر القرون، انتقل عديد من الناس إلى المدن وبدأوا تدريجياً يفقدون الاتصال بما سموه بالتقاليد الشعبية الأصيلة، ووفقاً لما ذكره علماء القرن التاسع عشر، فقد حُفظت تلك التقاليد بوساطة (الشعب)، أي الفلاحين غير المتعلمين الذين لم يتغير أسلوب حياتهم لمئات السنين إلا قليلاً.

كان من بين علماء التراث الشعبي الرئيسيين، الأخوان الألمانيان جاكوب وفيلهلم جريم، ففي الفترة مابين 1807م إلى 1814م، قام الأخوان بجمع الحكايات الشعبيّة من القرويين الذين عاشوا قرب مدينة كاسل في ألمانيا، واعتقد الأخوان أنهما بجمع هذه الحكايات فإنهما يحفظان موروثات كل الألمان على مدى الزمن، وأصبحت الحكايات التي جمعاها مشهورة بحكايات جريم الخرافية للأخوين جريم، ولكن صوراً من تلك الحكايات وجدت في أماكن أخرى من أوروبا، والشرق الأدنى، وآسيا، واليوم، يعرِّف العلماء، الشعب بمعناه الخاص بأنه مجموعة من الناس تشترك في عامل تواصل مشترك واحد على الأقل، هذا العامل ربما يكون الجغرافيا، كما في التراث الشعبي لمنطقة جبال الأوزاك في الولايات المتحدة، أو الدين كما في التراث الشعبي الإسلامي، أو المهنة كما في التراث الشعبي لرعاة البقر، أو الخلفية العرقية كما في التراث الشعبي الايرلندي.

يعتقد بعض العلماء أن مصطلح الشعب يمكن إطلاقه حتى على الأسرة وذلك لأن العديد من الأسر لها تقاليدها الخاصة بها.

خصائص التراث الشعبي:

يمكن أن يكون التراث الشعبي قصيراً وبسيطاً أو طويلاً ومعقداً، من النماذج الشهيرة للتراث الشعبي الأمثال السائرة المختصرة مثل "الزمن يمضي أو يطير" أو "المال يتحدث" ومن ناحية أخرى نجد المسرحيّات الشعبية الإندونيسية تبدأ عند مغيب الشمس وتنتهي في الفجر.

من الصعوبة بمكان اصطناع التراث الشعبي، ولاشك أن الأغاني والقصص والمواد الأخرى التي صارت تراثاً شعبياً، هي بالطبع أفكار وتأملات مختلف الأفراد، غير أن أولئك الأفراد كانوا قد ملكوا قدرات فنية مكنتهم من إبداع فكرة أو أسلوب راقٍ للآخرين عبر السنين.

يدوم التراث الشعبي فقط إذا احتفظ بذلك الإغراء، إذ الناس لا يسردون قصصاً ولا يتقيدون بعادات لا معنى لها بالنسبة لهم، وهذا هو السبب في مواصلة الناس تداول التراث الشعبي نفسه بصورة مكررة.

ولكي يُعَدَّ التراث الشعبي تراثاً أصيلاً يجب أن يكون للفقرة المعنية صورتان على الأقل، كما يجب أن تكون قد وجدت في أكثر من فترة واحدة ومكان واحد، على سبيل المثال ميَّز العلماء أكثر من 1.000 رواية مختلفة لقصة سندريلا، وتطورت تلك النصوص عبر مئات السنين في العديد من البلدان، منها الصين وفرنسا وألمانيا وتركيا، وغالباً ما تحدث التغييرات في التراث الشعبي عندما تنتقل القصة من شخص لآخر، وهذه التغييرات التي تسمّى التباينات تعد من أقوى الدلائل على أن الموضوع تراث شعبي حقيقي، وتظهر التباينات غالباً في كل من كلمات وموسيقى الأغاني الشعبية، وربما تستخدم نفس كلمات الأغنية الشعبية مع ألحان مختلفة، أو توضع كلمات مختلفة على نفس اللحن.

أنواع التراث الشعبي:

الأساطير:

قصص خيالية توضح كيفية وصول العالم والبشرية إلى شكلها الحالي، وتختلف الأساطير عن معظم أنواع القصص الشعبية في أنها لا تحدث في حياة الناس

الذين ينشئونها، تتناول بعض الأساطير نشأة الأرض، في بعض تلك القصص نجد آلهة تخلق الأرض، وفي أخرى تنشأ الأرض عن الطّوفان، ويدور عدد من الأساطير حول خلق الجنس البشري ومصدره أو منشأ الموت.

الحكايات الشعبية:

حكايات خرافية حول الحيوانات أو الإنسان، لا تحدد معظم تلك الحكايات زماناً أو مكاناً لحدوث ما تصفه غير أنها تبدأ وتنتهي بطريقة معينة، على سبيل المثال، يبدأ الكثير من الحكايات الشعبية بعبارة "في يوم من الأيام" وتنتهي بعبارة "وكلهم عاشوا بعد ذلك في سعادة أبدية"، والقصص على ألسنة الحيوانات هي من أكثر أنواع الحكايات الشعبية رواجاً بين الناس، وترمي عادة إلى تعلي الناس السلوك الحسن والأخلاق الفاضلة، فإحدى هذه الحكايات، على سبيل المثال، تصف لنا سباقاً بين سلحفاة وأرنب وحشيّة، وبرغم أن السلحفاة حيوان بطيء جداً فقد كسبت السباق، لأن الأرنب توقّفت بحماقة وغباء لتنام.

هذه القصة تعطي درساً، بأن من يعمل بعزيمة وإصرار يمكنه أن يأتي في الطليعة ويسبق من هو أسرع منه أو يتقدم عليه.

في مجموعة من الحكايات الشعبية، يغادر البطل وطنه بحثاً عن هدف معين، ويمكن أن يكون رجلاً أو امرأة، وبعد العديد من المغامرات يكسب جائزة أو شريك حياة، وفي أغلب الأحوال يكون هذا الشريك أميراً أو أميرة.

أحد الأنواع الرائجة من الحكايات الشعبية تشتمل على شخصية المحتال أو المخادع، وكل ثقافة لها رمزها الخاص لهذا المخادع، وتكون معظم هذه الشخصيات المخادعة عبارة عن حيوانات تعمل مثلما يعمل الإنسان.

في أفريقيا تحتوي رموز الخداع على السلحفاة والأرنب، والعنكبوت أنانسي، كما أن أكثر الرموز المعروفة لتلك الشخصية في التراث الشعبي الهندي في أمريكا الشمالية يتمثل في الذئب الصغير.

القصص البطولية:

مثل الأساطير، قصص تُسرد وكأنها وقائع حقيقية غير أن الحوادث فيها، تحدث على مسرح من الحياة الواقعية وليست من وراء الطبيعة وفي وقت قريب نسبياً،

يتحدث بعض هذه القصص عن الكائنات البشرية التي تلاقي المخلوقات الخارقة للعادة، مثل الجن، والأشباح، والعفاريت، والسحرة، ويرتبط كثير منها بشخصيات مشهورة فارقت الحياة، وأخرى تخبر عن الشخصيات المقدسة والقيادات الدينيّة، وبعض القصص تبين كيف يَصنَع بعض الناس المعجزات.

وينتهي الحدَث في الأساطير والحكايات الشعبية بنتيجة القصة ونهايتها، ولكن الحدث في العديد من القصص البطولية لا يكتمل بنهاية القصة، مثلاً الكنز المخفي ربما تنتهي قصته بأن الكنز لم يوجد حتى الآن، وحكاية البيت المسكون بالأشباح توحي بأن البيت ما يزال مسكوناً بالأشباح، ويتحدث بعضها عن وحش لوخنس في اسكتلندا وعن الإنسان الجليدي الكريه الشكل، وهو إنسان ذو شعر يغطي كل جسمه يسكن في جبال الهملايا، يعتقد بعض الناس أن هذه المخلوقات موجودة فعلاً، وتقوم الحملات من وقت لآخر بمحاولة العثور عليها.

الأغاني الشعبيّة:

لكل نشاط إنساني أغنية شعبية تقريباً، بعضها يرتبط بالعمل، على سبيل المثال، يغني البحارة عند إيقاف سفنهم أو جرها إلى الموقف أهازيج مختلفة، وبعض الأغنيات الشعبية ترتبط بمناسبات مثل الميلاد، والطفولة، والغزل، والزواج، والموت، ويغني الأب والأم لهدهدة الطفل حتى ينام، كما يؤدي الأطفال أغاني تقليدية جزءاً من لعبهم ولهوهم، وتُغنى بعض الأغاني في حفلات الزفاف وفي المآتم عند بعض الشعوب.

ترتبط بعض الأغاني الشعبية بالأنشطة الموسميّة، مثل الزراعة والحصاد، وبعضها يُغنّى في أعياد دينية معينة، كما أن بعض الأغاني الشعبية تُمَجِّد مآثر الأبطال الأسطوريين والحقيقيين، غير أن الناس يغنون الكثير من الأغاني الشعبيّة للترويح عن أنفسهم.

المعتقدات الخرافية والعادات:

السمة الغالبة لهذا العنصر من التراث الشعبي أنه مؤشر للمرحلة الحضارية التي يعيش فيها معتقوها، على سبيل المثال تحتوي العديد من الثقافات على عادة بدائية لحماية الطفل المنتظر، تسمّى كُوفَيْد، وبناءً على هذه العادة تتظاهر

الزوجات بأنهن على وشك الولادة، فيمتنعن عن أنواع معينة من الأطعمة يعتقدن أنها مضرة للطفل المتوقع، وربما يتفادين العمل أيضاً لأن مثل هذا النشاط يمكن أن يؤذي الطفل القادم.

وهناك عادة زواج تسمى شاريفاري وهو لَفظ موسيقي يقصد منه الإغاظة والمرح بدلاً من الغناء، وتنتشر بصورة واسعة في مجتمعات أوروبية مختلفة، في ليلة الزفاف يقوم أصدقاء العريس والعروس بعزف الألحان بالضرب على القدور والمقلاة خارج غرفة نوم الزوجين، والرغبة في تفادي شاريفاري هي التي أدت إلى عادة قيام الزوجين بشهر العسل بعد الزفاف مباشرة.

يؤمن قليل من الناس بأنّ عدداً كبيراً من المعتقدات الخرافيّة والعادات، تساعد على التحكم في المستقبل أو التنبؤ به، وربما تقيم المجتمعات العاملة في حقل صيد الأسماك احتفالات كبيرة، تعد لتأكيد نجاح الصيد بصورة جيدة، كما أن العديد من الناس يحاولون التنبؤ بأحداث المستقبل بتحليل العلاقات بين النجوم والكواكب السيارة.

العطلات:

مناسبات خاصة تحتفل بها مجموعة من الناس، وتحتوي جميعها تقريباً على بعض عناصر التراث الشعبي.

التراث الشعبي والفنون:

أسهم التراث الشعبي إسهاماً عظيماً في الفنون في العالم، فتحولت الكثير من القصص والأغاني الشعبية إلى أعمال فنية جميلة، وأوحى التراث الشعبي أيضاً بالآثار الفنية الرائعة في الأدب والموسيقى والرسم والنحت، واستخدم كثير من الشعراء والأدباء عدداً من الحكايات الشعبية في أعمالهم، كما اعتمد وليم شكسبير، مثلاً، في الحبكة الدرامية للعديد من رواياته، على الحكايات الشعبية، وتشتمل هذه المسرحيّات على الملك لير، تاجر البندقية، ترويض المرأة السّليطة.

لقد جذبت بعض القصص البطولية والأساطير الفنانين والملحنين والكتّاب عبر القرون، وأسهم التراث الشعبي العربي في ذلك بنصيب الأسد، فالقصص التي حواها كتابا ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة كانت الأساس لعدد مما عُدَّ من أروع الأعمال الأدبية في التراث الإنساني.

نشأت موسيقى الجاز من الموسيقى الشعبيّة للزنوج الجنوبيين في الولايات الجنوبية للولايات المتحدة الأمريكية، كما قام الملحنون الكلاسيكيون بتضمين أعمالهم ألحاناً شعبية، على سبيل المثال، استخدم الملحن التشيكي أنتونين دفوراك الأناشيد الدينيّة الزنجية في تأليف سيمفونيته المشهورة من العالم الجديد، كما استخدم الملحن النمساوي موزارت فولفغانغ أماديوس لحن المع المع أيها النجم الصغير أساساً لعمله الذي كتبه في عام 1778م[1].

تراجيديا : Tragedy

المأساة هي شكل من العمل الفني الدرامي يهدف إلى تصوير مأساة قد تكون مبنية على قصة تاريخية، أصل الكلمة من اليونانية الكلاسيكية التي تعني حرفياً "أغنية الماعز"، نسبة إلى طقوس مسرحية ودينية كان يتم فيها غناء الكورس مع التضحية بالماعز في اليونان القديمة.

التراجيديا عموماً تتعلق باستعراض أحداث من الحزن ونتيجة مؤسفة في النهاية، كما تنطبق هذه التسمية أيضاً في الثقافة الغربية على وجه التحديد على شكل من أشكال الدراما التي حددها أرسطو اتسمت على جانب من الجدية والشهامة والتي تنطوي على شخص عظيم يمر بظروف تعيسة، (تعريف ارسطو أيضاً يمكن ان يشمل تغير الأحوال من سيئ إلى جيد، ولكنه أرسطو يقول إن التغير من الجيد إلى السيئ هو الأفضل لأن هذا يؤدي إلى إثارة الشفقة والخوف داخل المتفرج)، ووفقاً لأرسطو أيضاً فإن "هيكل العمل التراجيدي لا ينبغي أن يكون بسيط بل

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

معقد وأن يمثل الحوادث التي تثير الخوف والشفقة"، ويرى أرسطو، "إن التغير في الحال نحو التعاسة والمأساة لا يعود إلى أي خلل أو عيب أخلاقي، ولكن إلى خطأ من نوع ما"، كما أنه عكس الاعتقاد الخاطئ بأن هذه المأساة يمكن ان تنتج من قبل سلطة علياً (على سبيل المثال القانون، الآلهة، المصير، أو المجتمع)، بينما إذا كان سقوط شخصية ما في هذه المحنة ناجم عن سبب خارجي، فإن أرسطو يصف ذلك بأنه "بلية" وليس مأساة.

تعريفها:

في تعريف أرسطو: هي محاكاة أي حدث يثير انفعال الألم، (وغالباً ما ينتهي بالموت) حيث يكون بطل هذا الحدث شخصاً ذا مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفتا الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الانفعالات، وقد تحتوي في العصر الحديث على بعض العناصر الهزلية أو القصص الثانوية، بقصد إظهار التباين، أو التفريج عن التوتر العاطفي، استمدت المأساة من الشعائر الدينية القديمة في بلاد اليونان، أما المآسي التي كتبها إسخيلوس، ويوربيديس، وسوفوكليس، فقد كانت تتسم بالطابع الأدبي أكثر من اتسامها بالطابع الديني، وكانت المأساة في فرنسا إبان القرن 17، وبخاصة في المسرحيات التي كتبها راسين، وكورني، كانت تلتزم بالوحدات الكلاسيكية الثلاث، وهي وحدة الزمن، ووحدة المكان، ووحدة الحدث، وهو ما يتعارض مع المأساة في الأدب الإنكليزي، كما في مسرحيات شكسبير، ولم يعد للمأساة بمفهومها التقليدي وجود في الوقت الحاضر، فالمأساة عند إبسن تعالج في الغالب مشكلات اجتماعية وسياسية، ومن أشهر كتّاب المأساة في العصر الحديث: تشيكوف، وسترندنبرج، ويوجين أونيل، وماكسويل أندرسون[1](•).

---

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

التربية الجمالية : Aesthetic education

"التربية الجمالية" مصطلح قديم، ورد في كتابات الفلاسفة وعلماء الجمال، وتُعنى، كمضمون ودلالة، برعاية الذائقة الجمالية البصرية وتطويرها لدى الإنسان الفرد، وتفضي إلى إيجاد التناغم والانسجام بين وحدة المجموعة الاجتماعية العنصرية التي ينتمي إليها هذا الإنسان. والتربية الجمالية أساسية في هذه العملية إذا ما أحسن استثمارها، ولاسيما لدى الناشئة واليافعين، فلا مراء في منعكساتها الحضارية الرفيعة على جوانب حياة المجتمع وفعالياته كلها، لذلك أولتها المجتمعات الإنسانية، قديماً وحديثاً، اهتماماً كبيراً، وبحث الفلاسفة وعلماء الجمال والفنانون، على اختلاف وسائل تعبيرهم، في أنجع وسائل الارتقاء والنهوض بالتربية الجمالية لدى الفرد، وبشكل متواز مع التربية البدنية التي تكملها، فالأولى ترمم روح الإنسان، وتشذب أحاسيسه، وتسعى إلى سلامة نفسه، والثانية ترعى سلامة بدنه وصحته.

تعني التربية الجمالية عند "شيللر" الطرائق والوسائل التي تتخذها الإدارة التعليمية لتنمية الحس الجمالي لدى الطفل، من خلال العمل الفني، وهي ليست مجرد تربية مدرسية، وإنما هي التي تصنع الأسس لتربية وعي متوازن للفرد، بل أكثر من هذا، إذ يمكن أن تكون أساساً لبناء شخصية أمة، بكل ما تحمله هذه الكلمة من القدرة على مواجهة المشكلات بمختلف تحدياتها، وذلك من خلال مجتمع يستطيع أفراده مزاولة حياتهم إبداعاً وسلوكاً تطبيقياً، وبصورة متوازنة.

وبمعنى آخر "تعنى التربية الجمالية بتربية الذوق الفني عند الإنسان، وتأكيد علاقته الجمالية مع الطبيعة وظواهر الحياة الاجتماعية، وعلاقته مع الفن أيضاً، أي مع مكونات الواقع جميعها، وذلك لأنها تكشف في هذه المكونات عن قيمة جمالية معينة، وعلى هذا الأساس، فإن تكوين الذوق الفني يعد جزءاً ضرورياً ومهماً لعملية التربية الجمالية، كما أن للذوق الفني اختصاصاً آخر يختلف عن تربية العلاقات الجمالية مع الفن".

ويتساوى عند بليخانوف هدف الفن في التربية مع أهداف التربية ذاتها، ويبدو ذلك في تطوير الطفل طريقة سليمة من الخبرة مع ما يتقابل وإياها من الاستعداد الجسدي "المتناغم" الذي يجد الفكر فيه قريناً مرتبطاً، على غرار عملية التمثل البصري المحسوس الذي يتحرك فيه الإدراك والوجدان في إيقاع عضوي قوامه الانقباض والانبساط، نحو فهم للحقيقة، لا يبرح يزداد اكتمالاً وحرية.

ووصف "أفلاطون" الهدف من التربية الجمالية بأنه منح الفرد وعياً حسياً ملموساً بالتوافق والإيقاع اللذين يدخلان في تركيب كل الكائنات الحية والنباتات، واللذين يمثلان الأساس البنائي لكل الأعمال الفنية، حتى يستطيع الطفل في النهاية، وفي حياته وأنشطته، أن يأخذ دوره في الجمال والتسامي العضوي، وعن طريق التربية التخيلية، تغرس في الطفل غريزة إدراك العلاقات التي لها مفعول حتى قبل نمو منطقه، إنها تمكّن الطفل من التمييز بين الجميل والقبيح، والحسن والسيئ، والسلوك السليم من السلوك الخاطئ، والشخص النبيل من الشخص غير النبيل، ويرى بعض الباحثين أن من أبرز مهام التربية الجمالية، تطوير القدرة والاستعداد لدى الناشئة على تلقي كل ما هو رائع في الطبيعة والفن والبيئة، ومن ثمّ تربية الذوق الجمالي، والموقف الجمالي لدى الناشئة تجاه الواقع.

أما في أهمية التربية الجمالية وضرورتها، ولاسيما في هذا العصر، فقد تعددت الآراء، ولكنها لم تختلف في تأكيد ضرورتها للإنسان عامة، وللناشئة خاصة، وللتربية الجمالية أيضاً أثرها الكبير وأهميتها في رفع مستوى الثقافة الجمالية الفنية للإنسان، وهي تسهم في إغناء عالمه الروحي، وضبط تأثير وسائل الإعلام العامة عليه، وقد أشار "لوناتشاوسكي" إلى أهمية التربية الجمالية بقوله: "يستطيع الإنسان أن يفهم الجمال بشكل واسع حين يشارك في الخلق الإبداعي في الفن والعمل والحياة الاجتماعية".

وتظهر أهمية التربية الجمالية وتتجلى في حاجة الإنسان إلى تنمية مخيلته وحساسيته وشتى قواه الإبداعية، والظاهر أن الإنسان المعاصر قد أخذ يضيق ذرعاً بالتربية العقلية القائمة على الاهتمام بالمنطق وحده، فصار على استعداد اليوم للإفساح في المجال أمام التربية الجمالية القائمة على الاهتمام بالمخيلة.

أما وسائل تحقيق التربية الجمالية وطرائقها وعناصرها، على نحو أمثل، لدى الفرد، فتتعدد وتختلف في شكلها وقوة تأثيرها ومدى فاعليتها، وهي مباشرة وغير مباشرة، وتتكون بفعل التراكم اللاشعوري، في ذائقة الإنسان البصرية والحسية، منها: الإسقاط أو الحذف التدريجي لكل ما هو قبيح، وطريقة التكرار بالنسبة للأمثلة الجمالية أو الموضوع الجمالي، وطريقة المقارنة بين ما هو جميل وما هو عكس ذلك، كما تسهم ضروب الفن كلّها في تصعيد التربية الجمالية وتحقيقها لدى الإنسان، منها الموسيقى، والفن التشكيلي، والمتاحف، وصالات عرض الفن، والأزياء، ووسائل الإعلام المختلفة، والشكل الصناعي الجميل والمتقن لوناً وشكلاً، وتنظيم المدن، وربط الأثر الفني التشكيلي بالعمارة وتنظيم المدن، ونشره في أماكن الاحتكاك اليومي للجماهير العريضة (الحدائق والشوارع ومداخل المدن وواجهات الأبنية والمكاتب والبيوت والمنتوجات الصناعية ووسائل الإعلام وغير ذلك).

ولنجاح التربية الفنية لابد من توفر جملة من العوامل لدى المتلقي منها: العامل الاجتماعي ويشمل التراث الثقافي والاقتصادي والاجتماعي، والعامل الوجداني ويتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع والخصائص، والعامل المعرفي ويشمل الاستعدادات العقلية والمعرفية، والعامل الوراثي، ولأهمية التربية الجمالية وضرورتها، يحسن المباشرة بها في وقت مبكر، أي في مرحلة الطفولة، حتى تتفتح ملكة الإحساس بالجمال لدى الإنسان، وهذا ما أكدته وأشارت إليه كل المؤتمرات والندوات والسياسات الثقافية التربوية المحلية والإقليمية والدولية ومنها مؤتمر اليونسكو الذي عقد في مدينة "البندقية" بإيطاليا عام 1970[1].

ترميم الأعمال الفنية : Restoration of artistic works

يرمي ترميم الأعمال الفنية أو التاريخية إلى إيقاف العطب الذي يصيبها من جراء تعرضها بمرور الزمن لتحوّلات ذاتية في بنيتها أو بسبب البيئة الطبيعية أو نتيجة لأذى الإنسان والقوارض والحشرات والطفيليات، فالتلوث البيئي وكذلك شدة الضوء أو الظلمة وما يرافقهما من ارتفاع درجات الحرارة والرطوبة أو انخفاضهما

(1) محمود شاهين، الموسوعة العربية، المجلد السادس، ص 291، (بتصرف).

ومن ثم الإهمال وقلة الدراية، ذلك كله يتسبب في عطب الأعمال الفنية، وقد يؤدي العطب إلى تخلخل في بنية العمل الأساسية، فكلما كانت هذه البنية سليمة التركيب كانت مقاومتها لعاديات الزمن أكثر، وهنا يجدر القول إن المواد المستخدمة في صناعة العمل الفني ليست كلها متساوية في المقاومة وذلك بحسب منشئها الكيمياوي الطبيعي كالحجر والتربة أو العضوي كالخشب وألياف النبات والزيوت والورق والرق والعظم أو الكيماوي الصنعي كالألوان المعدنية والعضوية، فقد يساعد تجاور المواد مختلفة المقاومة في العمل الفني الواحد على خلخلة بنيتها إذا تعرض العمل إلى أحوال سيئة، ماعدا المواد الطبيعية والصنعية التي ذكرت سابقاً هي عرضة للتبدل الذاتي كالأخشاب والزيوت وللتفاعل فيما بينها كالألوان.

تمر أعمال الترميم بمرحلتين: الحفظ Conservation، ثم الترميم Restoration، فحفظ العمل هو صيانته ومداواة الآفة التي اعترته، أما الترميم فهو إعادة بهائه كما كان.

بدأت أعمال الترميم تأخذ طابعاً علمياً في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت قبل ذلك تدخلاً مهنياً وتقنياً في العمل أدى في بعض الأحيان إلى تغيير ملامحه جزئياً أو كلياً، وفي بعضها الآخر نحل العمل إلى غير مؤلفه، وقد أدى البحث العلمي في المجال إلى وضع أسس تقنية مبنية على علوم الفيزياء والكيمياء والتصوير الظاهري والشعاعي والطبقي، وقد تطورت تلك الأسس تبعاً لتطور تلك العلوم ومبتكراتها، ونشأ من تطبيقات ذلك في الترميم نظريات ومناهج تبعاً لاجتهاد القائمين على الإنجاز عملياً ونظرياً.

ويُعمد اليوم إلى تشكيل لجان استشارية من متخصصين في تاريخ الفن وفي العلوم المعتمدة في الترميم مهمتها دراسة العمل الفني أو الأثر وتقرير زمنه ونوع مواده وطريقة صنعه وحتى إثبات أصالته، إن تقارير هؤلاء المتخصصين وسيلة يعتمد عليها المرمّم لدى قيامه بالعمليات الضرورية لإنقاذ العمل.

وتجدر الإشارة إلى أن أصول مهنة الترميم تحتّم اليوم ألاّ يتدخّل المرمم في أصل العمل زيادة أو نقصاناً، وإذا ما ارتأى المرمّم إكمال نقص ما في العمل عمد إلى إشارة توضح ذلك، واتفقت الجهات المتخصصة على وضع إشارات لهذا الغرض مثل

التفريق بين لون الإكمال واللون الأصلي أو تهشير البقعة الجديدة وهكذا، وفي ذلك اختلفت نظريات الترميم بين الحفاظ على العمل بحالته الراهنة والاكتفاء بتقوية ضعفه وصيانة حاله من التدهور اللاحق وبين محاولة إرجاع العمل إلى حالته الأصلية وإعادة بناء ما فقد منه.

وتنتهج مختبرات المتاحف وورشات الترميم إحدى النظريتين المشار إليهما، فالمنهج الإنكليزي يدعو المرمم إلى التقيد بنتائج الفحوص العلمية مقدماً الإجراءات العلمية على الفنية، بينما لا يخفي المنهج الألماني تحبيذه للوسائل التي تدعو إلى إعادة العمل إلى نضارته الأصلية، وتتفق المناهج الإيطالية والفرنسية والأسبانية والهولندية والبلجيكية على ألا يتعدّى تدخّل المرمم العمليات الكافية لصيانة العمل وترتيب مظهره، وأن تكون هذه العمليات قابلة لإعادة البناء لاحقاً على ضوء المستجدات العلمية، وتتفق المناهج التي ذكرت سابقاً على حتمية الحفاظ على أصالة العمل وفهم روح عصره واحترام أسلوب صانعه وفي أن كل عمل على حدة يشكّل حالة لابد للمرمم من أن يلتفت إلى خصوصيتها.

ترميم أعمال التصوير على الورق واللوحة المتنقلة وعلى الجدار:

تشكّل أعمال التصوير على الورق حالة خاصة في الترميم، وتختلف تلك الأعمال بين كونها رسوماً أو تصويراً مائياً أو مطبوعات أو صوراً ضوئية أو ملصقات، وتأتي خصوصية تلك الأعمال من كونها منفذة على ورق، فالورق عبارة عن صفائح من عجينة سليلوزية مصدرها القطن أو الكتان أو الخشب، وغالباً ما تكون صفائح الورق عرضة للتأكسد والاصفرار والاهتراء من جراء التلوث والضوء والحشرات والطفيليات، وكلما كانت نسبة سليلوز النقي عالية في الورق كان تلفه أقل، فعلى مرمم الأعمال الورقية أن يتفحص نوع الورق وحالة السلامة أو التلف قبل أن يعمد إلى عمليات التعقيم والتنظيف أو الترقيع حتى يؤمن عمليتي الحفظ والترميم.

أما أعمال التصوير على اللوحة المتنقلة والجدارية فتشترك بكون العمل مؤلفاً من مادة حاملة (خشب أو قماش أو جدار) ومن أساس أبيض وهو المادة التي تتوسط بين المادة الحاملة وعجينة اللون (فحمات الكالسيوم وأكسيد الزنك

ممزوجان بالغراء أو الزيت في اللوحة المتنقلة، والكلس المطفأ الممزوج بالرمل وقشر القنب في اللوحة الجدارية)، ثم الطبقة الواقية (الفرنيش في اللوحة المتنقلة أو تأكسد الكلس بملامسة الهواء في اللوحة الجدارية)، وتعتري هذه العناصر المتوضعة بعضها فوق بعض، حاملاً وأساساً وألواناً وفرنيشاً، آفات تؤدي إلى لزوم ترميم العمل برمته، فالأساس يتصدع ويتبع ذلك تشقق الألوان وانفكاك طبقتها عن الأساس بشكل تقعرّات أو تحدبات، ويتسخ لون الطبقة الواقية حتى الاسوداد، يبدأ عمل المرمم بالملاحظة والفحص بالعين المجردة أو يُستعان بالمجهر والتصوير السطحي والشعاعي والطبقي، ثم تؤخذ عينات وتُحلّل في المختبر، ويوضع في ضوء ذلك برنامج لأعمال الترميم بدءاً من تقوية المادة الحاملة أو استبدالها، ثم تثبيت مواضع انفكاك الأساس والألوان عنها بمواد لاصقة، ثم تنظيف الطبقة الواقية أو استبدالها، وإذا ما اكتشفت أثناء الترميم آثار ترميم سابق فيصار إلى إزالته إذا ما اقتضى الأمر ذلك.

يُستعمل في الترميم مواداً لاصقة فيختار منها ما يلائم الوضع وكذلك مُحلاّت كيمياوية تُعدَّل قوّتها حسب الحاجة، وبعد الصيانة والحفظ يصار إلى تلوين المناطق الناقصة حسب الأصول العلمية المتفق عليها، وبذلك يُعاد رونق العمل الفني إليه وإطالة عمره.

أدوات المرمم المكبّر والمجهر وبعض أدوات الطب والجراحة كالمبضع والملاقط والمحاقن والقطن وكذلك المكواة الساخنة، ويلازم المرمم دفتر أو حاسوب لتدوين العمليات المختلفة التي يجريها والمواد التي يستعملها[1].

الترنيمة : Chorale

أغنية ثناء وشكر، ومعظم الترنيمات تمجد الله ولكن بعضها يمجد بلداً أو بطلاً معيناً، أنشد اليونانيون القدماء (الإغريق) التراتيم شكراً لآلهتهم، ومنذ العصور التوراتية، استخدم اليهود مزامير العهد القديم بوصفها ترانيم، وينشد اليهود والنصارى في عصرنا هذا الترانيم أثناء تأدية شعائرهم الدينية، وهناك أكثر من 400.000 ترنيمة، كتب معظمها باللغة الألمانية.

(1) إلياس زيات، المصدر السابق، ص 370، (بتصرف).

الكلمات والموسيقى:

كتبت معظم الترانيم بوصفها أشعاراً ثم وضعت لها بعد ذلك موسيقى خاصة بها، وتسمى موسيقى الترنيمة نغمة الترنيمة، وقد أصبحت بعض الترنيمات مرتبطة تماماً بنغمة معينة بالرغم من أن الكلمات والموسيقى قد كتبها مؤلفون مختلفون، وعلى سبيل المثال، فإن ترنيمة يا الله يا معين قد كتبها رجل دين إنكليزي يدعى إسحق واطس، ولكن هذه الترنيمة غالباً ما يتم التغني بها طبقاً لنغمة ألفها وليم كروفت، وهو مؤلف موسيقى إنكليزي، وفي حالات أخرى يتم التغني بترنيمة ما بعدة نغمات، أو تكون هناك نغمة واحدة تستخدم في عدة ترنيمات، كانت الترانيم حتى مطلع القرن العشرين كلمات فقط يرددها الناس، وكانت تعتبر بصفة عامة من دواوين الشعر، واستظهر الناس في كنائس كثيرة نغمات ترنيمة معينة كان الكاهن أو القس يحدد النغمة المناسبة لكل ترنيمة، أما اليوم، فقد تضمنت الترانيم كلمات وموسيقى، واحتوت كثير من الترانيم على ألحان ألفها كبار المؤلفين الموسيقيين، وتعتبر ترنيمة "أنصتوا، فالملائكة المبشرون يغنون" التي كتبها أحد ناظمي الترنيمات الإنكليز يدعى تشارلز ويزلي وألّف موسيقاها الموسيقي الألماني المشهور فيلكس مندلسون من أشهر هذا النوع من الترنيمات.

نبذة تاريخية:

كان معظم النصارى ينشدون الترانيم باللغة اللاتينية حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادي، ولكن خلال عهد الإصلاح البروتستانتي الذي بدأ في أوروبا في عام 1517م، بدأت كنائس كثيرة في إقامة الشعائر الدينية بلغتها القومية، وكان مارتن لوثر وهو أحد زعماء الإصلاح الألمان قد كتب عدة ترانيم باللغة الألمانية، كما أنه ترجم عدداً من الترانيم التي كتبت باللغة اللاتينية، أما في إنكلترا وسويسرا وبلاد أخرى حيث اتبعت كنائس كثيرة تعاليم جون كالفن وهو مصلح ديني فرنسي، فقد أنشد معظم النصارى مزامير من الكتاب المقدس أثناء

تأدية الشعائر الدينية فقط، ونتيجة لذلك أصبحت الترجمات النثرية لهذه المزامير تشكل الترانيم الرئيسية في هذه البلاد.

وخلال القرن الثامن عشر الميلادي قام إسحق واطس، والمعروف بأبي الترانيم الإنكليزية، بالخروج عن هذا التقليد الذي يعتمد في الترانيم على المزامير، وقام بكتابة ترانيم أصلية، كذلك فقد قام تشارلز ويزلي، وهو مؤلف ترانيم قدير عاش في القرن الثامن عشر الميلادي، بكتابة حوالي 9500 قصيدة مقدسة، تم إنشاد معظمها كترانيم، ولا تزال هناك أكثر من 500 ترنيمة لويزلي يتم إنشادها في الوقت الحاضر(1).

تصميم أزياء: Fashion design

التصميم: هو اختيار مجموعة من الخطوط أو الأشكال أو الألوان أو الأشياء وتنظيمها أو تشكيلها بطريقة تبعث على الارتياح، ويقصد بالتصميم الابتكار التشكيلي أو إنتاج أشياء جميلة ممتعة وتلك العملية الكاملة لتخطيط شكل ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب، ولكنها تجلب السرور إلى النفس، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد.

الأزياء الزي: الهيئة والمنظر واللباس، والزي: عبارة عن تصميم مميز أو فريد وعندما يصبح شائعاً يقال أنه موضة، وهو التصميم السائد المنتشر الاستعمال في فترة زمنية محددة.

يعرّف تصميم الأزياء بأنه ذلك الكيان المبتكر والمتجدد في خطوطه ومساحاته اللونية وخاماته المتنوعة، التي يحاول مصمم الأزياء أن يترجم بها عناصر التكوين إلى تصميم مستحدث ومعايش لظروف الواقع بصورة تشكيلية جميلة، كما يعرف تصميم الأزياء بأنه عملية اضافية، الغرض منها ابتكار عمل جديد يؤدي عدة وظائف منها المادي والجمالي ومعنى أن عملية التصميم تعتبر عمل مبتكر يحقق غرضه بإضافة شيء جديد (مادي ومعنوي).

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

كذلك هو اللغة الفنية التي تشكلها مجموعة عناصر في تكوين موحد (الخط والشكل واللون والنسج)، تتأثر بالأسس العلمية لتعطي السيطرة والتكامل والتوازن والإيقاع والنسبة والتناسب، لكي يحصل الفرد في النهاية على زي يشعره بالتناسق ويربطه بالمجتمع الذي يعيش فيه[1].

وتصميم الأزياء ليس بالعمل الهين وإنما هو عمل معقد وذلك لأن الفارق واضحاً بين ما تتخيله من رسوم وخطوط وبين ما يتطلبه من التغيير المستمر في الموضة وبيوت الأزياء والمصانع.

مبادئ تصميم الأزياء:

إن عملية تصميم الأزياء مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالغرض الذي تؤديه ولهذا كان لزاماً على مصمم الأزياء أن يأتي بتصميمه من واقع العصر الذي يعيش فيه، مراعياً القيم والتقاليد البيئية المساندة في المجتمع، ومعبراً عن ذهن مهيأ للابتكار والإبداع، بالإضافة إلى ذلك عليه أن يصقل موهبته بدراسة المبادئ الأساسية للتصميم والتي تشمل:

1- أنواع التصميم.
2- عناصر التصميم.
3- الأسس الفنية للتصميم.

أولاً: أنواع التصميم:

هناك نوعين من التصميم هما:

1 التصميم البنائي: Builder designing

يتضمن الخطوط البنائية التي تظهر على شكل الجسم المراد ابتكار زي يناسبه، فتظهر أهميته في اختيار ترتيب الخطوط والأشكال والألوان والنسيج بقدر مناسب وتوظيفها لخدمة الجسم البشري، فيتحدد بذلك شكل الجسم وهيئة الملابس.

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

2 التصميم الزخرفي: Inlay designing

هو تطوير للتصميم البنائي بغرض إضافة صفة أكثر فعالية له، والتي تكون في شكل كلفة أو زخرفة مضافة، وهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالخطوط البنائية للزي.

ثانياً: عناصر التصميم (مفردات التكوين): Designing basis

يخضع فن التصميم لبعض العناصر والقواعد الأساسية وهذه العناصر يطلق عليها العناصر المرنة لقدرتها العالية على التحوير والتشكيل ولأهميتها لأي عمل فني وتتكون العناصر من (الخطوط- الأشكال- الألوان- الخامة).

عند بناء أي تصميم من الضروري التفكير في كل عنصر من العناصر المكونة له على حدة حتى يمكن أن تتلاءم داخل الوحدة مع باقي العناصر فلا يشذ أحدهما عن الآخر، بل لابد أن يكون هناك ترابط وتناسق بين العناصر داخل التصميم حتى نصل إلى الصورة الفنية المرجوة، لأن جمال كل عنصر يتوقف على الصلة بينه وبين العناصر الأخرى حتى نصل إلى الصورة الفنية المبتكرة، وهذا التناسق بين العناصر يؤكد قانوناً وضع معايير محددة، تكون مقبولة بالنسبة للذوق العام، ولكي تجعلنا نحس بجمال التصميم ونستطيع فك رموزه ونفهم معناه ونحس بجمال علاقته الفنية لابد أن نضع في الاعتبار العناصر الفنية في تكوين موحد.

1) الخطوط: Lines

تعتبر الخطوط من أهم العناصر جميعاً في التصميم، فهي التي تلعب الدور الرئيسي في تغيير الموضات، وهي التي تحدد وتعين الملابس أي فترة زمنية قبل الدخول في أي تفاصيل دقيقة أخرى، فالخط هو أكثر أهمية ومنفعة في التكوين فهو له وظيفة سحرية واضحة في ابتكار شي ليس له وجود من قبل، فهو يحدد شكل التصميم واتجاه القماش والتفاصيل الدقيقة للتصميم مثل (الزخارف، القصات، الثنيات، التجعيدات).

عرف جون ديوي الخطوط بأنها حدود الأشياء فهي تصف شكل الجسم، وتحدد وتتصل فيما بينها لتعطي الاتجاه والحركة، وتقسم المساحات الكبيرة إلى مساحات صغيرة، وتعبر عن مميزات وخواص الأشياء، وتعطي تأثيرات مختلفة، فهي تساعد على الإحساس ببعض التأثيرات التخيلية وخداع البصر في التصميم نفسه، فتوجه العين يميناً ويساراً، ومن أعلى إلى أسفل لنوعي الطول أو القصر أو بزيادة العرض أو نقصانه.

ويعتبر الخط سر نجاح التصميم فهو من مميزات الأزياء المبتكرة لتكوينها لخطوط المترابطة والمنسجمة، والمصمم المبتكر يغامر على الورقة البيضاء واضعاً عدداً من العلامات فتصبح رموزاً للشكل وإرشادات للمسافات وتحديداً للمساحات فهو إذن مبتكر للتصميمات، وتكون الخطوط القاعدة الأساسية لأي تصميم وتلعب الدور الرئيسي فيه.

أنواع الخطوط:

الخط هو أحد الوسائل البسيطة، كما انه أكثر المتغيرات تعقيداً، لأنه يقوم بكثير من الأعمال، فقد يكون محيطاً لمساحة معينة أو شكلاً أو أداة للتحديد، وأحياناً يكون الخط وضعياً كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة كالخطوط العميقة التي تعطينا الظلال في التصميم.

وأساس التصميم (الخطوط المستقيمة، الخطوط المنحنية الخطوط المتسعة، الخطوط المتماثلة وغير متماثلة) وكل نوع يعطي تأثيراً مختلفاً في التصميم، ويتوقف هذا التأثير على طريقة رفع هذه الخطوط واتجاهها وحركتها وهي بدورها تعطي تأثيرات مختلفة عند النظر إليها، كما أنها تجعل العين تتحرك معاً طبقاً لهذه الاتجاهات المختلفة.

- الخطوط المستقيمة: **Straight lines**

ونجدها بكثرة في الملابس ذات التصميمات البسيطة وفي الجونلات الضيقة وفي التأثيرات التي تميل إلى الاستقامة في خطوطها، ولهذا النوع من الخطوط ثلاث اتجاهات.

❖ الاتجاه الرأسي: يعبر عنه بالخطوط الطولية، وهي حركة تبدأ من أعلى إلى أسفل لكي تعطي الطول المطلوب كما تعبر عن الاستقامة، وتظهر الخطوط الرأسية في التصميمات في المرد الطولي وقصة البرنسيس والقصات والكسرات الطولية والتمكينات والكلف والتطريز على القصات الطولية والأقمشة المقلمة بالطول، والتصميم بالخطوط الطولية له قيمة فنية عن التصميم بالخطوط الأخرى لما له من دلالة قوة الحركة عندما تتجه الأشكال إلى أعلى ويعطي تأثير الإحساس بالطول للهيئة القصيرة والبدينة ونحافتها وقد تدل على الروح العالية والشعور بالعزة والكرامة.

❖ الاتجاه الأفقي: ويعرف بالخطوط العرضية، وهي حركة تبدأ من اليمين لليسار والعكس، وتظهر الخطوط الأفقية في التصميمات (على خطوط فتحات الرقبة التي على شكل سابرينا أو المربعة، وفي الجيوب وكذلك على الأقمشة المقلمة عرضياً والقصات والكسرات العرضية) وتجرؤ على ارتداء هذه الخطوط الشخصية الطويلة والنحيفة لأنه يعطي تأثير بالإحساس بنقصان الطول وزيادة العرض (البدانة) وتعبر الخطوط الأفقية عن الراحة والهدوء.

❖ الاتجاه المائل: يتوقف تأثيرها على درجة ميلان الخط وعلى طريقة استخدامها فيمكن أن تعطي شعوراً بأن الجسم أكثر بدانة أو أقل بدانة والخطوط المائلة تزيد من قيمة التصميم وتظهره أكثر فخامة، كما تظهر على التصميمات في خط المرد المائل (الكروازيه) وعلى خطوط فتحات الرقبة التي تأخذ شكل (7) وعلى الأقمشة المقلمة بخطوط مائلة.

- الخطوط المنحنية: **Turning lines**

إن هذه الخطوط هي دائماً خطوط الحركة، وأكثرها وزناً وقيمة، لأنها تعطي للتصميم الشكل المزخرف، ونراها بوضوح في اتجاه تموجات الخطوط التي تعطي في حركتها تأثيرات مختلفة فتجعل العين تتحرك معها في اتجاهات مختلفة، وبهذا النوع من الخطوط يمكن علاج عيوب الجسم، ويستخدمها المصممون في الخداع البصري والحيل كأن تقلل من ضخامة الجسم أو ما يشابه ذلك.

- الخطوط المتسعة: **Vast lines**

وهي الخطوط التي تميل للانحناءات والاستدارة، ويمكن الحصول عليها باستخدام الأقمشة السميكة أو المقواة مع إعطاء الاتساع، يعمل بعض البنسات والكسرات، مما يجعلها تميل إلى الانحناء كما يمكن رؤيتها أيضاً في الأقمشة الخفيفة عند عمل (البلوزون)، وقد استخدمت هذه الخطوط بكثرة في الملابس الفرنسية في القرن الثامن عشر، فكان كل خط على حدة عبارة عن خط يميل إلى الاتساع والانحناء وتجتمع جميع الخطوط معاً لتعطي الشكل العام والخط الخارجي المتسع.

- الخطوط المتماثلة وغير المتماثلة: **Isoclinals & Skew lines**

وهي الخطوط التي تعطي كل منها تأثيرات مختلفة في التصميم، بحيث كلما اقتربت خطوط التصميم من قوام المرأة أصبح شكل الثوب طبيعياً ومناسب لها، فيمكن رؤية شخصية معروفة بأنها قصيرة القامة ممتلئة الجسم، وقد بدت في ثوبها الجديد أقصر من طولها الطبيعي، ويرجع ذلك إلى أن الخطوط الرأسية أو الطولية هي التي توحي بالطول وكذلك الخطوط العرضية توحي بالشكل العريض أما الخطوط المنحنية فإنها تعطي الإحساس بالامتلاء.

تحركات الخطوط: Moving lines

إن ترتيب الخطوط الرأسية أو الأفقية أو المائلة، سواء كان الخط مستقيماً أو منحنياً أو متسعاً، ينتج حركة خطية مميزة بالمقابلة أو التضاد أو الانتقال أو الاتساع.

التضاد: Antibiosis، يعطي تأثيرا مقابلة خطين متضادين أو متعارضين، فإذا وجد خط أفقي في نهاية الجزء العلوي من التصميم يقوم بعمل تضاد مع خط رأسي.

المقابلة: Analogous، وهي تعطي تأثيراً ووضوحاً فعلها فعل التكرار.

الانتقال: Transition، هو الخط الذي يصل بمرونة بين خطين بينهما زوايا.

الإشعاع: Radiance، هو انتقال الخطوط من مركز معين في التصميم فيعطي شكلاً رائعاً، ويركز الانتباه في هذا الجزء فيظهر التصميم وبه خطوط من مكان معين ليعطي شكل الاتساع وتدل الخطوط المشعة على القدرة والأهمية والشدة والنشاط والانتشار.

كما وان الخطوط المائلة إذا كانت حلزونية فإنها تحتاج إلى موازنة بمقابلتها بخطوط رأسية أو مائلة، أما عن عدد الخطوط والمسافة بينهما تعطي تأثيرات مختلفة من حيث زيادة الطول أو العرض، وكلما أعطت تأثيراً بزيادة الطول أو العرض وذلك حسب وضع الخط ودرجة ميلانه.

تنظيم حركة الخطوط والإيقاع:

أعتبر تنظيم حركة الخطوط أداة هامة في أيدي المصممين، فمن خلالها وترتيبها يكسب المصمم بتصميماته الفن والجمال ويخلق التأثيرات المختلفة، فقد جرت العادة أن يحكم الجمهور على نجاح المصمم عن طريق مقدرته في إظهار الإحساسات والشعور بالإيقاعية والجمال، والإيقاع هو المتبع الأساسي في كل زي جميل حيث نحس ونشعر بالإيقاع والحركة في مدونة الخطوط، فالمصمم مثل الفنان والموسيقي عادة ما يضع في اعتباره أن تكون هناك فكرة أو خط سائد في تصميماته يعطيه كل اهتمامه، ويركز عليه بمساعدة بعض الخطوط الأخرى التي تكون أقل درجة في الأهمية، وتساعد الناظر وتجذب انتباهه إلى ما يعطيه الجسم في التصميم.

2) الأشكال: Shapes

يعتبر الشكل من أهم عناصر التصميم لأنه يصف الشكل الخارجي للملابس ويحدد الهيئة، وهو الانطباع الأول للتصميم، وتحديد الشكل الخارجي هو الذي يحدد خصائص وصفات المنظر العام، والانطباع الجيد هو أن يكون كل جزء من التصميم متصل اتصالاً مناسباً بالشكل العام.

ذكر المصممون أنهم يصممون بطريقة أفضل عندما يؤكدون سمات الشكل ويبعدون الانتباه غن عيوبه، ومنذ العصر الكلاسيكي للنحت الإغريقي

فإن الشكل الإنساني المتناسق قد صار حكماً بأنه أكثر التكوينات الطبيعية جمالاً، وأن خطوط الزي تؤكد الجمال الطبيعي إذا التصقت خطوط الجسم بالقرب الكافي لإظهار تكويناته الشكلية، وأتضح خلال تاريخ الأزياء أن الشكل قد أحرز تحسناً كبيراً عندما اهتم بالتقسيمات الطبيعية للجسم، ولإظهار الشكل الخارجي للزي لابد أن يقوم المصمم بتنظيمات لهذا التكوين تقود إبداعه.

وظيفة الشكل: **Shape job**

إن الشكل هو المشكلة المحورية الهامة في التصميم أو أي فن آخر ويتمثل الشكل في الخطوط والألوان والمواد، والمصمم المبتكر هو الذي يفكر في الشكل الخارجي العام للتصميم ليعطي المرأة مظهراً فريداً لم تتعود عليه من قبل، لأن المرأة تحب التغيير وتجري وراء كل جديد، ويعتبر المصمم ناجحاً كلما كانت تصميماته ذات أصالة وجدة لم تتعودها المرأة في مصمم آخر.

والشكل العام هو الشكل أو الخطوط الخارجية للزي التي تبتكر بواسطة المصمم بحيث تتغير الأشكال دائماً تبعاً لاتجاهات الموضة الجديدة.

والمصمم يضع في ذهنه قبل البدء في رسم التصميم الشكل الخارجي أو هيئة الزي فقد يركز على إعطاء التصميم (الشكل المستقيم- الشكل الأنبوبي- الشكل الجرسي- شكل البرميل) أو يركز على إعطاء التصميم شكل حرف (TSX).

سيكولوجية الشكل:

يؤثر الشكل الخارجي على النفس ويعطي تأثيرات مختلفة تتراوح ما بين الراحة وعدم الراحة بالنسبة للمشاهدين، ومن خلال الشكل الخارجي للتصميم يمكن تكوين فكرة مبدئية عن مستخدمه، ومن الناحية السيكولوجية تنقسم أشكال الملابس إلى ثلاثة أشكال وهي:

- الشكل المتكرر Recurring shape، ويطلق على الملابس الملتصقة تماماً بالجسم مثل الملابس المنفذة من أقمشة قابلة للمطاطية، وعلى ذلك فهذه الملابس تكرر أو تأخذ هيئة الجسم، والشكل المتكرر لا يوحي بالراحة بالنسبة للناظرين ويعطي تأثيراً بالابتذال والاشمئزاز.

- ❖ الشكل المتباين Unlike shape، ويطلق على الملابس التي تبتعد خطوطها الخارجية عن خطوط الجسم، ومن خلال تباين خطوط الملابس عن خطوط الجسم يتمكن المصمم من وضع تصميمات تعمل على إخفاء بعض الملامح الجسمية غير المرغوب فيها وإبرازها بشكل متناسق والشكل المتباين يوحي بالحيوية والنشاط ويعطي شعوراً بالراحة.
- ❖ الشكل المتنقل Moving shape، ويطلق على الملابس التي تبتعد خطوطها الخارجية عن خطوط الجسم في بعض المناطق وتلتصق في المناطق الأخرى، أي ينتقل الشكل الخارجي للملابس بين أجزاء الجسم دون أن يلتصق به، والشكل المتنقل يوحي بالفخامة والأنوثة ويظهر الهيئة أكثر جمالاً وفتنة.

3) اللون: Color

تحتل الألوان مكانة هامة في جميع أوجه نشاطنا، فالألوان دورها ومكانتها في الطب والدين والفن والفلسفة على مر العصور، وقد أزداد اهتمام الخبراء وعلماء الطبيعة والنفس بالألوان في هذه الأيام أكثر من أي وقت مضى، فأخذوا يستخدمونها كما يستخدم الطبيب العقاقير بعد أن ثبتت آثارها الفسيولوجية مؤكدة على الجسم البشري في شفاء بعض الأمراض، كما استخدم اللون الأزرق والأخضر في غرف العمليات للمساعدة على سرعة التخدير قبل العملية الجراحية واستخدم الأحمر على سرعة ضربات القلب.

وللألوان دوراً فعالاً في مجال الأزياء والموضة فبعض الألوان تجذب الأنظار دون غيرها، والبعض الآخر له قدرة على إبراز نواحي الجمال أو إخفاء العيوب من خلال خداع النظر فتظهر الهيئة أكثر بدانة أو نحافة من الحقيقة، ومن الألوان يمكن التعرف على شخصية مستخدمها.

تعريف اللون:

هو ذلك التأثير الفسيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج عن شبكة العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن الإحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية.

ويقصد باللون عند الرسام والمصور والمشتغل بالصباغة المادة المستعملة على جسم ما لتكسبه لوناً جديداً مميزاً، بينما عرفه نيوتن بأنه تأثير فسيولوجي ناتج من انعكاس الضوء على شبكية العين، وعندما تسقط الأشعة الضوئية فوق جسم ما فإنها تسلك إحدى الطرق الثلاث وهي:

- تنعكس تماماً.
- تمتص تماماً.
- ينعكس جزء منها ويمتص الآخر.

وتظهر الأجسام التي تمتص كل ما يقع عليها من الأشعة باللون الأسود.

خواص اللون: Idiosyncrasy color

بفحص لون شكل ما بنظرة تحليل وتعميق فإننا نجد أن هذا اللون يحدده ثلاث خواص أو صفات وهي:

- كنه اللون: Hue، ويقصد بها أصل اللون، وهي تلك الصفة التي نميز ونفرق بها بين لون وآخر والذي نسميه بأسمائه أي تترجم بالصفات، فنقول هذا لون (بنفسجي- أزرق- أخضر- أصفر- برتقالي- أحمر- أرجواني)، ويمكننا أن نغير في كنه اللون (أصل اللون) بمزجه بلون آخر، على سبيل المثال عند مزج مادة حمراء بأخرى صفراء فإنها تنتج مادة برتقالية ويسمى هذا تغير في كنه اللون.

- قيمة اللون: Value، هي الدرجة التي يتصف بها اللون، ونقصد بها أن هذا اللون فاتح أو غامق، أو بمعنى آخر يمكننا من خلال اللون أن نفرق بين اللون الأحمر الغامق واللون الأحمر الفاتح إذا مزجناه بالأسود أو الأبيض، وفي حالة الألوان المائية إذا ما أضفنا الماء إلى اللون فبذلك نغير من قيمته وليس من كنهه (أصله).

فإذا ما تخيلنا الفرق الذي ندركه بين لون جزئي سطح ملون أحمر يقع نصفه في الظل ويقع نصفه الآخر في النور فبالرغم من أن أصل اللون لم يتغير إلا أنه من المؤكد أن نرى اختلافاً كبيراً في درجة نصوع اللون بين الجزء الواقع في الظل والآخر الواقع في النور.

- نقاوة اللون أو شدته (الكروما): Chrome، هي الخاصية أو الصفة التي تدل على مدى نقاوة اللون أي درجة تشبّعه، ويرتبط تشبّع اللون بمدى نقائه أي بمقدار كمية اختلاطه بالألوان المحايدة (الأبيض- الأسود- درجات الرمادي).

نقص تشبع اللون:

هناك أحوال ثلاثة لنقص تشبع اللون ولكل منها تعبير مستقل:

1- نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الأبيض وفي هذه الحالة يقال أن اللون قد فتح فأصبح فاتح أو باهت أو شاحب.
2- نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الأسود وفي هذه الحالة يقال أن أصل اللون قد ظلل أو صار أغمق أو داكن.
3- نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الرمادي يقال أن اللون قد حيد أو عودل أو أصبح أغمق أو أدكن.

التأثير السيكولوجي أو الانفعالات النفسية للألوان: Psychology colors

تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها انفعالات واهتزازات مريحة مفرحة مطمئنة أو كئيبة حزينة مضطربة، وتتوقف التأثيرات السيكولوجية عامة على الكنه والقيمة والشدة في اللون إلى جانب بعض العوامل الأخرى مثل:

- الشفافية أو العتمة.
- الأجسام المحيطة به.
- الشكل.
- الاستعمال والغرض.
- الإحساس.
- اقتران اللون ببعض العقائد.

أقسام التأثير السيكولوجي للألوان:

1- التأثيرات المباشرة: وهو ما نستطيع أن نظهر شيئاً أو تكويناً عاماً بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل، كما يمكن أيضاً أن تشعرنا ببرودة اللون وسخونته.

2- التأثيرات غير المباشرة: وهي تتغير تبعاً للأشخاص، ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية تلقائياً من تأثير اللون.

فيما يلي بعض التأثيرات المختلفة للألوان:

1- الألوان الدافئة (الساخنة): وهي الأحمر والأصفر والبرتقالي، تعطي تأثيراً بالقرب وتعرف بالألوان الأمامية، كما تعطي تأثيراً باتساع المساحة ويختلف هذا التأثير حسب شدة اللون ويستفاد من هذه الظاهرة في إظهار الهيئة أقل أو أكبر حجماً.

2- الألوان الهادئة (الباردة): وهي الأخضر والأزرق والبنفسجي، وتعطي تأثيراً بالتباعد وتعرف بالألوان الخلفية، ويستفاد من هذه الظاهرة في أعمال الديكور والتصوير والأزياء، كما يستفاد من هذه الظاهرة في تقليل الهيئة البدينة.

التوافق في الألوان:

ويعني الانسجام والتناسق في الألوان، فالتكوين اللوني قد يحقق انسجاماً وتوافقاً إذا ما أثر على النفس والعين تأثيراً حسناً ترتضيه، والاستعداد الفطري هو الذي يجعلنا نفضل توافقاً على الآخر، فكل منا له تفضيله لتوافق كوني يتمشى مع بيئته وميوله الشخصية وآرائه ومزاجه، وعلى ذلك فإنه ليس من اليسير إخضاع التوافق لقوانين ثابتة.

إن أبسط مجموعة لونية متوافقة هي التي تتكون من كنه لون واحد موضوع بجوار الأبيض أو الأسود أو الرمادي، وينبغي مراعاة توافق لون الفستان مع لون العينين والبشرة والشعر وخطوط التصميم وكذلك مع لون الكلف والإكسسوار فهذه كلها تكون وحدة مترابطة إذا أختل منها جزء أثر الكيان الكلي لأناقة الفرد، وليس التوافق نتيجة اختيار ألوان فحسب، ولكن عملية تنظيم هذه الألوان وترتيبها لها اثر كبير في تقبلها أو النفور منها.

التباين في الألوان:

تباين الألوان معناه التضارب، فالألوان بتحاورها تحدث تبايناً يسبب تغيراً في إدراكها البصري، وربما يظهرها أكثر جمالاً وقيمة وربما العكس، إذا زاد التباين في وسائل العرض والإعلان.

إذا أخذنا لونين غير متجاورين من دائرة الألوان أمكننا تسميتها متباينين لأنهما بحكم الطبيعة متباعدين، وإذا جاورناهما لا يكون هناك أي تجانس بينهما، بل يظهر كل منهما شديداً يبهر النظر.

الألوان المتتامة أو المتكاملة:

أثبت شارل بور جرا نظرية تتام الألوان في المحاضرة التي ألقاها في المجتمع العلمي الفرنسي بباريس سنة 1812م، وتتلخص هذه النظرية بأن الضوء الأبيض يحتوي على ثلاث ألوان أساسية وهي: الأحمر والأزرق والأصفر وان كل لون من هذه الألوان يتمم اللون من الألوان المشتقة الأخضر والبرتقالي والبنفسجي.

1- فاللون الأزرق يتمم اللون البرتقالي الذي يتركب من الأصفر والأحمر كما أن الأزرق نفسه لا يدخل في تركيب اللون البرتقالي.
2- واللون الأصفر يتمم اللون البنفسجي الذي يتركب من الأحمر والأزرق كما أن البنفسجي لا يدخل في تركيب اللون البنفسجي.
3- واللون الأحمر يتمم اللون الأخضر الذي يتركب من الأزرق والأصفر كما أن الأحمر لا يدخل في تركيب اللون الأخضر.

ولو حدقت لمدة نصف دقيقة في قطعة قماش حمراء مثبتاً عينيك بدون تحريك، ثم حولت نظرك فجأة إلى سطح أبيض لأبصرت لوناً ازرق مخضراً هو اللون المتمم، وذلك لأن مجموعة أعصاب العين التي تستقبل اللون الأحمر تعبت وبقيت المجموعتان الأخريان قويتين كما كانت ومن ذلك نشأ ما يعرف بالألوان المتتامة والمتكاملة (أنظر أيضاً: التصميم: Design).

القماش (الخامة): Cloth

تعتبر الخامة من العوامل الهامة والمؤثرة في بناء التصميم فهي مصدر إلهام للمصمم، ومن خلالها يمكن وضع مجموعة من التصاميم المبتكرة، وللقماش دور هام في التصميم حيث يساعد في إبراز نواحي الجمال وإخفاء بعض المناطق غير المرغوب فيها، شأنه في ذلك شأن الخطوط والألوان والأشكال، ويتوقف نجاح

التصميم وقبول المستهلكين له على خامة النسيج من حيث طريقة نسجها ودرجة انسدالها ووزنها ولونها والزخارف المحتوية عليها لما لهذه العناصر من أثر واضح على المظهر العام للزي.

فاختلاف الأقمشة له تأثير مباشر على التصميم والموديل، والنوع الواحد من الأقمشة لا يصلح لكل الموديلات، فالقماش الناعم يناسبه موديل يختلف عن ذلك الذي يناسب القماش الخشن، والقماش الشفاف يحتاج إلى تصميم يختلف عن تصميم القماش السميك وهكذا... فمثلاً الأقمشة ذات الملمس الناعم تعتبر مناسبة تماماً في تنفيذ الدربيهات حيث تساعد في إظهارها بصورة جميلة جذابة نظراً لانسدالها، ولكنها لا تناسب التصميم ذات الطابع العملي فتعطي تأثيراً سيئاً إذا استخدمت له.

مصمم الأزياء: Designer

يعتبر مصمم الأزياء فناناً متخصصاً في مجاله، فلديه خبرة بتطورات الأزياء التاريخية كما يتميز بالإحساس الفني المرهف والذوق السليم والثقافة الاجتماعية، ولديه القدرة على الإحساس باحتياجات المجتمع من الناحية الملبسية والتعبير عنها وترجمتها في تصميمه للأزياء، فالأزياء تعبر عن الشخصية بطريقة مظهرية، وهي مكملة لنظرية المصمم في الحياة وأسلوبه في التعامل والحالة النفسية، وعلى هذا يتوفر لدى المصمم كل متطلبات الإنسان الحديث من ذوق وجمال وتوافق مع روح العصر الحديث الذي يعيش فيه، هذا إلى جانب القيم الاجتماعية وأساليب الحياة العصرية، فالمصمم يتغلغل في حياة الناس ويرتبط وجوده دائماً بصناعة الزي والثياب لأنه من الثابت أن مصمم الأزياء فنان مبتكر يؤدي مهنة لها أصول فنية وقواعد تكنولوجية في إطارها، يبدع فكراً ويضع ابتكاراً ليخدم عرضاً وظيفياً.

وتعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار لأنه يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهارته في إنتاج عمل يتصف بالحداثة ويحقق الغرض أو الوظيفة التي وضع من أجلها.

كما أن عملية التصميم لا تتم في إطار شخص واحد غالباً ولكنها عملية اجتماعية تشمل كلاً من:

1- المصمم الفنان.
2- من طلب منه عمل التصميم.
3- العامل الذي ينجزه.
4- الشخص الذي يقتنيه.

ولكل منهم أثره في عملية التصميم والإنتاج، ومن المهم أن يكون المصمم حراً في عملية الابتكار وأن يكون على اتصال مباشر بالمنتج للعمل الفني والمستعمل له حتى ينجح تصميمه[1].

التصميم : Design

التصميم هو التخطيط الذي يرسي الأساس لصنع كل كائن أو نظام، يمكن أن يستخدم كاسم وفعل على حد سواء، وعلى نحو أوسع يعني الفنون التطبيقية والهندسة، "يصمم" كفعل، يشير إلى عملية إنشاء ووضع خطة لمنتج، هيكل تنظيمي، نظام، أو أي مكوّن ذو هدف، فهو ترتيب مقصود للمواد من أجل التّوصّل إلى نتيجة أو أثر معين، وللتّصميم دور مهم في جميع الفنون الجميلة، وكذلك في ابتكار العديد من المنتَجات الصّناعية.

"تصميم" كاسم يستخدم إما لخطة (الحل) النهائي (على سبيل المثال رسم، نموذج، وصف) أو نتيجة تنفيذ تلك الخطة في شكل المنتج النهائي من عملية التصميم، وبعيداً عن التصنيف، بأوسع معانيه لا وجود لأي قيود أخرى، فالمنتج النهائي يمكن أن يكون أي شيء من الجوارب والمجوهرات إلى واجهات المستخدم الرسومية، والرسوم البيانية، حتى الأفكار التخيليّة مثل الهوية المؤسسية والتقاليد الثقافية مثل الاحتفال بأعياد معيّنة تكون مصممة في بعض الأحيان، وفي الآونة

(1) سهيلة حسن عبد الله، بحث بعنوان ماذا تعرف عن فن وعلم تصاميم الأزياء؟ جامعة أم القرى (بتصرف): http://uqu.edu.sa/page/ar/112602

الأخيرة، العمليات (بشكل عام) كانت أيضاً تعامل على أنها من منتجات التصميم، مما أعطى معنى جديداً للمصطلح تصميم العمليات، والشخص الذي يصمم يدعى مصمم، وهو أيضاً مصطلح يستخدم للأشخاص الذين يعملون مهنياً في أحد مجالات التصميم المختلفة، ويحدد عادةً مجال التخصص الذي يتعامل معه (مثل مصمم أزياء، مصمم أفكار أو مصمم على شبكة الإنترنت)، إن التصميم غالباً ما يتطلب من المصمم أن ينظر إلى الجوانب الجمالية والوظيفية، والعديد من الجوانب الأخرى في الكائن أو العملية، وهي عادة ما تتطلب قدراً كبيراً من البحث، التفكير، النمذجة، التكيف التفاعلي، وإعادة التصميم[1].

مبادئ التصميم الأساسية المُستَخدمة في الفنون البصرية:

يعمل الرسامون والفنانون البصريون الآخرون بالاعتماد على الخطوط والأَشكال والأَلوان، ويهتمون باتجاه الخطوط، وحجم الأَشكال، وتظليل الأَلوان، ويحاول الفنانون البصريون ترتيب هذه العناصر في نموذج يبدو أنّه مبعث ارتياح للمُشاهد، وإذا تم الحصول على هذا التأثير، فإن التّصميم سيُحقّق الوحدة.

- التّكرار: ويتألف من تكرار الخطوط أو الأَشكال في مساحات واسعة من التصميم، وتتميّز طبعات الألوان اليابانية بطريقة تناولها للتّكرار، ولكثير من هذه الطّبعات خطوط مائلة دقيقة من المطر، أو مناظر تنعكس صورها في الماء بشكل متكرر.
- التآلف أو التوازن: يمكن الحصول على التآلف (التناغم) أو التوازن بأَساليب متعددة، فقد يكون متناسقاً (في حالة توازن) أو غير متناسق (بعيداً عن التوازن التام، لكنه مع ذلك مُبهج للعين)، أو قد تستطيع مساحة صغيرة موازنة مساحة كبيرة إذا كانت المساحة الصغيرة ذات أهمية - بالنسبة للعين- (بسبب المعالجة واللون) تعادل أَهمية المساحة الكبيرة.

(1) المصدر السابق.

- التباين أو التنافر: هو نقيض التآلف، فاللونان الأحمر والبرتقالي متناسقان لأن البرتقالي يحتوي على الحُمْرة، كما تتناسق الدائرة والشكل البيضي لأن كلاً منهما مصنوع من خطوط مُنحَنية، غير أن الخط القصير لا ينسجم مع الخط الطويل، بل هو متباين معه.
- الإيقاع والحركة: يتم الحصول على الإيقاع والحركة باستعمال الخطوط المتموّجة، أو الرسوم المتكرّرة الموضوعة بشكل يتناقض مع النماذج الساكنة والمعينة التي تُكسِب التصميم أهمية.
- الوحدة: تحدث الوحدة عندما تتجمّع العناصر كافة في تصميم ما لتُكوِّن وحدة كاملة متماسكة، والوحدة شبيهة بالتوازن، وللتصميم وحدة إذا كانت كُتَله متوازنةً، أو إذا كانت أنغامه وألوانه متناسقة، إلا أن الوحدة تختلف عن التوازن لأنها تعني ضمناً أن جميع هذه العناصر المتوازنة تعمل معاً من أَجل تكوين تناسق في المخطّط كلّه[1].

فن التصميم الحديث:

التصميم الحديث هو الفن الذي تطور بفعل الاكتشافات العلمية والتقنيات الحديثة إلى درجة هائلة انصهرت داخله كل أنواع الفنون المعروفة قديماً وحديثاً.

ويمكن معرفة ذلك من خلال دخوله في كل تفصيل من تفاصيل حياتنا المعاصرة، فنحن لا نستطيع بناء بيت مثلاً أو شراء سيارة أو ارتداء زيّ معين أو حتى كتابة طلب عادي على ورقة دون الاستعانة به بهذا الشكل أو ذاك.

ذلك الفن الذي كان مسبقاً بالنقش على الحجر والرسم والتشكيل بالفسيفساء، قد ارتقى الآن بفضل وسائل التكنولوجيا الحديثة والميسرة، فقد خدمت التكنولوجيا الفنون بشتى أقسامها ومن ضمنها وأكثرها فن التصميم والتصميم باختصار هو وضع الشيء في مكانه المناسب وهي مهمة ليست بالسهلة، فلا يكفي أن يكون المصمم خبيراً بالعمل على هذا البرنامج أو ذاك إنما يجب عليه

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

أن ينطوي على ثقافة ذوقية وفنية رفيعة، وبدون هذه الثقافة بالطبع سوف لن يتمكن من تقديم شيء ذي قيمة مهما حاول، حيث بات باستطاعة أي فرد انطبقت عليه الشروط أعلاه ورغبته في التعلم أن يقتني إحدى برامج التصميم من أمثال برامج شركة ADOBE العملاقة وما عليه إلا أن يتقن مهارات استخدام البرنامج وان يسخرها في رسم ما يدور في مخيلته.

وللتصميم مجموعة من الخواص هي ما يلي:

1- التلخيص: وهذا أهم عناصر التصميم، إذ يجب أن يكون التصميم مختصراً معبراً بأقل الرموز الممكنة، ولا يوجد قاعدة عامة في هذا الشأن ولكن ما تقوله اللوحة التشكيلية بعشرة إلى عشرين من العناصر، يجب ألا يزيد في حالة التصميم عن عنصرين إلى ثلاثة، ولهذا فإن التلخيص هو ما يبرز بالدرجة الأولى مهارة المصمم وقدرته على اختزال الأشكال والصور والمعاني إلى رموز قليلة- ولكن معبرة- بشكل كافٍ عن الفكرة.

كثرة الرموز والعناصر في التصميم تدل على عجز المصمم عن التعبير، وفي نفس الوقت لا تعطي الفكرة المباشرة للمتلقي بسرعة، وهذا هو العنصر الثاني من عناصر التصميم.

2- المباشرة أو الوضوح، وفي هذا المجال يجب أن يكون التصميم واضحاً ويؤدي إلى الفكرة مباشرة، إذ يجب أن يدرك المتلقي المعنى والمراد من التصميم من أول نظرة، والمثال القريب لذلك لوحات الإرشاد المرورية، وهنا تكمن قدرة المصمم في وضع الرموز التي لا يختلف عليها الجمهور، ومن الوضوح والمباشرة، أن تتمتع عناصر التصميم بميزة الاستظراف والقبول، فلا تكون جافة أو مملة أو مكررة إلا إذا تغيّرت طريقة العرض عن العادة.

3- إمكانية استعمال الكتابات والأرقام، وفي هذا الجانب يختلف التصميم عن اللوحة التشكيلية، ففي اللوحة يكون استخدام الكتابات عيباً (وأعني الكتابات الشرحية) وهذه خلاف اللوحات الحرفية التي تدرس الحرف مجرداً أو

بدلالاته المختلفة، لكن يشترط عند استخدام الكتابات والأرقام في التصميم شرطين أساسيين:

- أن تكون منسجمة مع التصميم (غير نافرة).
- أن تدل على معنى التصميم بأقصر طريقة ممكنة (فليس الأمر وضع مقال تعبير عن المنتج المراد التصميم له).

4- ومن خواص التصميم الجيد (الترابط): وتعني أن تكون جميع العناصر في التصميم مترابطة، فإن ترابط العناصر يجعلها توصل رسائل مختلفة وأحياناً متناقضة عن الفكرة، وقد يكون ذلك من أهداف اللوحة التشكيلية، التي تطرح رؤية أو فكرة وتترك للمتلقي حرية تفسيرها أو قراءتها وفق أفكاره ومشاعره وقناعته، لأن من مهام اللوحة التشكيلية استدعاء الآخرين ليقولوا رأيهم، أما التصميم فلا يسمح بهذا الترف لأنه معنيّ بإيصال رسالة واحدة، بل وإقناع المتلقي بأن هذه الرسالة محقّة وليس له من خيار إلا القبول بها.

ويبقى أن نشير إلى أن الترابط في التصميم مسألة إبداعية، ولذلك فإن الترابط قد يتم بعدة أساليب:

- ❖ التكوين العام، وهذا من أهم الوسائل.
- ❖ الخط (ونعني به خط الرسم) فإن حركة الخط صعوداً ونزولاً ظهوراً واختفاءً... الخ، سمكاً ورفعاً، حدةً ورقّة... الخ، يمكن أن تُستغل لإعطاء الانطباع بوحدة العمل وترابطه.
- ❖ اللون، وفي حسن استخدام اللون وتوزيعه على أجزاء التصميم رابط بصري قوي لعناصر التصميم.
- ❖ بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الحيل، كالعلاقة بين الشكل والخلفية، والكتابات المستخدمة وحسن اختيار نوعها (نوع الخط: كوفي، ثلث، حرّ... الخ)، الإطارات المستخدمة ومعنى استخدامها... الخ، وفي النقطة التالية توضح أكثر لما سبق في عناصر التصميم.

عناصر التصميم الفني:

يتكون العمل الفني من عناصر وقد اختلف العلماء والفنانون والنقاد في تحديدها وأن اتفقوا على وجودها فهي في رأي البعض الخط والشكل والفراغ والضوء والظل ومهما كانت هذه العناصر فأن إدراك المصمم لها إدراكاً جيداً يساعده في عملية التخطيط ويجعله سهلاً طيّعاً كما يساعده في تقييم تصميمه وتطويره وفي تقدير أعمال المصممين الآخرين وتذوقها.

فالمصمم يحتاج دائماً إلى اختبار الضعف فيه فيعالجها وتؤدي داريته بعناصر التصميم إلى تقويم كل عنصر منها على حدة ليتأكد من تواجده وتفاعله الاستقلالية في تقويم كل عنصر منفرداً عن العناصر الأخرى أن يجعل منها مندمجاً في العمل الفني كوحدة واحدة في النهاية.

التصميم الجيد ينقسم إلى ثلاثة عناصر رئيسية وهي:

1- الشكل والأرضية.
2- عناصر يمكن قياسها وهي اللون والمعتم والمضيء.
3- عناصر مشتقة وهي النقط وما ينشأ عنها من خطوط وأشكال وقيم سطحية.

1- الشكل والأرضية: الشكل والأرضية أو بعبارة أخرى الموضوع الأساسي للتصميم والخلفية التي تساعده على وضوحه لأن الشكل الذي ينتجه الفنان هو العنصر الأساسي في العمل الفني أما الحيز الذي يحيط بهذا الشكل فهو الأرضية والشكل والأرضية هم أساس كل الفنون وقد نشير إليهما أحياناً على أنهما المساحات الإيجابية والسلبية على التوالي، الشكل هو الجزء الهام الذي يختلف في صفاته المرئية عن الأرضية والذي يثير اهتمام المصمم ويعني به عناية كبيرة من حيث الحجم والتركيب والنسبة ويلاحظ إن المصمم ينشئ عند ابتكار الشكل نفسه فراغات داخلية تصبح أيضاً جزاء هاماً من العمل الفني أو التصميم ولكنها تمثل الأرضية أو الهيئة السلبية فيه ولها مساحتها الخاصة وشكلها وقيمتها في التصميم ولذا يجب على المصمم أن يعني بالأرضية أو

المساحات السلبية كلها سواء كانت حول الشكل أو ناشئة بداخله كما يعني بالشكل أو المساحات الإيجابية وأن يوجد بينها دائماً علاقة قوية بحيث يعطي للأرضية ما للشكل من قيمة جمالية وقد يتبادل الشكل والأرضية الاهتمام فتارة تظل المساحة الإيجابية هي الأرضية يحدث ذلك عندما تكون أشكال كل منها جيدة التصميم أو يكون لها درجتان لونيتان متساويتان في القوة فيتعادلان من الناحية الفنية أو يتعادلان من حيث المعني الذي يراه فيها الناظر وتسمى هذه الظاهرة العلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية، ومن المستحسن إذا أراد الفنان إن يعالج الشكل والأرضية ويقوّمها أن ينظر إلى الأشكال التشخيصية أي التي تصور أشخاصاً أو حيوانات والحجوم المختلفة الأخرى التي يتكون منها العمل الفني خصوصاً إذا كان مجسّماً على أنها أشكال هندسية مصمتة فذلك أسهل في الإدراك الفني، فمن الممكن النظر إلى معظم الأشكال الطبيعية أو الفنية على إنها مخروطات أو مكعبات أو اسطوانات أو كرات أو أشكال بيضوية أو أشكال حرة غير منتظمة وينبغي عندئذ أن ترتبط كل الأشكال الإيجابية والسلبية الموجودة في العمل الفني بعضها ببعض في وحدة واحدة سواء كانت هذه الأشكال مصمتة أو مفرغة كبيرة أو صغيرة، وحدات مستقلة أو مندمجة في شكل واحد.

2- عناصر يمكن قياسها وهي اللون والمعتم والمضيء: يقصد بها الأجزاء والأشكال والألوان والخطوط والقيم السطحية، وعلاقة الجزء بالجزء بينهما ونقصد بعلاقة الجزء بالجزء الأسلوب الذي يتآلف فيه كل جزء من التصميم بالآخر لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء وتأكيد امتلائه، ومن الممكن إن يدعم المصمم الوحدة والاستمرار بين أجزاء التصميم بمراعاة المساحات الموجبة والسالبة والمساواة بينها في الأهمية فيهم في تصميمه بالمساحة السالبة- الفراغات الأرضية- ولذلك يركز المصمم الماهر انتباهه على الفراغات الواقعة بين الأشكال ويحاول أن يجعلها سارة ممتعة فيما بينها ويستطيع أن يحقق من حسن معالجة هذه المساحات السالبة والفراغات معالجة

صحيحة إذا نظر إلى التصميم متخيلاً الأشكال المعتمة مضيئة والأشكال المضيئة معتمة كما يجب عليه إن يركز على الفراغات ويجعلها أجزاء متكاملة في التصميم هذا أمر صعب التنفيذ لأن الأشكال في تحريكها عبر التصميم أو حوله على علاقات متكاملة بين الأشكال والأحجام والألوان والقيم السطحية لأن كل مساحة تتطلب مساحة خاصة تجاوزها بغض النظر عما يمليه موضوع التصميم لأن المصمم حر كل الحرية في تناول الموضوع من أي جانب بما يتفق وإحساسه وبما يحقق وحدة التصميم كما ينبغي أن تشد تغيرات القيم والحجوم والأشكال سلبية كانت أو موجبة انتباه الرائي بشرط أن يتناسب بعضها مع البعض الآخر بدرجة تحفظ الصلة بين أجزاء الشكل.

3- العناصر المشتقة:

- النقط.
- الخطوط.
- الألوان.

أولاً النقط:

قد استغلها الفنانون في تصميماتهم من زمن بعيد وسنعرض الآن بعض طرق معالجة هذه العناصر لنرى الاحتمالات التنظيمية التي يمكن إن تنشأ عنها.

الحقيقة إن النقط لا أبعاد لها من الناحية الهندسية ولكننا نستعملها في العمل الفني بأحجام خاصة فهذه نقطة سوداء على أرضية بيضاء تعبر عن نفسها بشكل مختلف في كل وضع يضعها فيه الفنان فهي تبدو صاعدة مرة وأخرى هابطة أو متحركة نحو الإطار، وليست النقطة وحدها التي تبدو بشكل مختلف في كل وضع جديد وإنما الأرضية تتغير أيضاً كما تتغير النقطة فتبدو الأرضية معلقة عندما تقيدها النقطة الموضوعة في الجزء العلوي من الأرضية وتبدو متأرجحة غير متزنة تماماً عندما تكون النقطة في وسط أسفل المساحة أو تبدو مندفعة أو منجذبة إلى جانب من الجوانب الذي تغلب فيه مساحة هذه النقطة الداكنة، ولو حاولنا أن

نجـرب ذلـك بإضـافة عـدد آخـر مـن الـنقط إلى نفـس الأرضـية في مواضـع مختلفـة سنكتشف أن هنـاك نشـاطاً بـين هـذه الـنقط سـنراها وكـأنهـا تـتلاطم أو تتـوتر أو ينجذب بعضها للبعض الآخر ويبدو النقط الكبيرة أو الـدوائر كـأنهـا تلتهم الأخـرى الصغيرة، وقد تظهر النقط الصغيرة كأنهـا بازغـة مـن الكـبيرة وقـد تبـدو الـدوائر وكأنها تطارد بعضها البعض الآخر أو يحمل بعضها بعضاً في اتزان جميل أو كأنهـا تتدحرج كما يتدحرج البلى، وسيثير انتباهنـا إن نـشاهد مثل هـذه التنظيمـات الفنيـة عندما تتحرك هذه النقط أمامنا.

يـرى بعـض العلمـاء الـذين تنـاولوا التـشكيل الفـني إن الفنـان يكـاد يكـون متأكدا من أثر النقط أو البقع في التصميم فيرى أن لها أثراً منوماً، أو مقيداً فقد دلت الأبحاث الحديثة المتعلقة بـالطيران وصلته بـادراك المرئيـات إن الـشكل الـدائري لـيس هـو أحـسن الأشـكال الـتي يمكـن إن تـشكل بـه مبينـاً إن وجهـات الأدوات والعدادات المختلفة الموجودة في الطائرة وذلك بسبب تأثيره المنوّم والمقيـد، وقـد أثبتـت البحوث أيضاً إن الإنسان يجهد العـين لكـي تنتقـل مـن الـشكل الـدائري إلى شـكل غيره بينمـا لا تجـد العـين نفـس الـصعوبة ولا تحتـاج إلى نفـس الجهـد في الانتقـال مـن الأشكال العمودية إلى غيرها فالطيار يستطيع بنظـرة خاطفـة متواصلة إن يـرى كـل محتويـات شـكل مـستطيل ويـستطيع بـسهولة وسـرعة إن يـدرك الإبـرة الـشاذة عـن الموضع العمودي الصحيح في اللوحات الموجودة أمامه.

وقد توجد النقط والنقط داخل الدوائر في أعمـال الفـن البـدائي بكـثرة ممـا يوحي بأنها أكثر الوحدات قوة وإلزاماً التي يستغلها الإنسان لأغـرض الـسحر ونجـد في الطبيعـة أمثلـة عديـدة لتنظيمـات الـنقط منـه تجمـع عنقـود العنـب وثمـار التـوت والمسبحة التي استمد شكلها من تجمع البراعم على سـاق النبـات ومـن تنظيم النقط على جناح الفراشة، وخلاصة القول أن النقط والـدوائر هـي أبـسط عناصـر التـصميم فإذا مـا أدرك إمكانيـات اسـتعمالها فأنـه لـن يقـوم فقـط بعمـل تصميمات جميلـة بـل سيسر من مشاهدتها في الطبيعة في فقاعات الصابون ومن تواجدها في الجبن وغيرهـا كمـا انـه سيعمق إحساسه بالجمـال لـلأعمـال الفنيـة مثل تصوير جـون مـيرو وقطعـة

الموزاييك المشهورة من الفن البيزنطي للإمبراطور تيودورا في رافنا، ومن أجل إدراك ما تكنّه النقط من احتمالات في التصميم يجد المصمم نفسه محتاجاً لأن يتعامل معها في تجارب عديدة ليكشف بنفسه ما لهذا العنصر البسيط من مجالات متنوعة مختلفة، بل ما يمكن عمله من هذا العنصر الصغير الغزير الفعال، ونورد بعض النقاط للتجارب التي تؤدي إلى احتمالات فنية عند إجراء بعض التجارب باستخدام النقط والبقع وذلك للاسترشاد بها:

- الاختلاف في حجم النقط.
- الاختلاف في المسافات بين النقط.
- تقسيم النقط تقسيماً داخلياً.
- تشكيل النقط بتظليل جزء منها.
- استخدام فكرة رسم خط فوق كتلة وفي هذه الحالة تكون الكتلة هي دائرة مصمتة.
- غير الأرضية حول النقط بحيث تكون مرة غامقة عنها وأخرى افتح منها (استخدام الفراغ الإيجابي والسلبي).
- قسم مساحة النقطة ثم لون نصفيها بقيم لونية معكوسة.
- ادخل بعض النقط في البعض الآخر مستعملاً الألوان الشفافة.
- جزئ الدوائر إلى قطاعات ورتب هذه القطاعات.
- جمع النقط على شكل عناقيد لإدراك الجاذبية والدفع بين أشكالها.

ثانياً الخطوط:

للخطوط وظائف عديدة فهي تقسم الفراغ وتحدد الأشكال وتنشي الحركات وتجزأ المساحات، عندما يستخدم الفنان الخطوط لتقسيم الفراغ فانه يهتم بإيجاد فواصل ممتعة بينها فإذا ما انقسم الفراغ إلى أقسام متساوية أدركها العقل بسرعة وانصرف عنها لخلو شكلها مما يدعو لاستمرار التأمل وعلى العكس من ذلك إذا استحث الفنان نشاط عقل الرائي لبناء علاقة جمالية بين مساحة وأخرى فانه في هذه الحالة يرضيه بالمشاركة في هذه المشكلة الجمالية وهكذا نجد الفنان الممتاز- عندما يصمم قماشاً من التيل مثلاً- يعمل تصميمات تقسم مساحة

القماش إلى أجزاء تفصلها حواجز خطية متنوعة يستمتع المشاهد بها، للخطوط تأثير نفسي توحي به إلى الرائي فمن الملاحظ أن الخطوط التي تمتد رأسياً من أسفل الإطار لأعلاه تبدو ثابتة فلا هي صاعدة ولا هابطة لأن حدود الإطار توقف حركتها إلى الاتجاهين فالعين تتبع الخط صاعدة إلى حافة الإطار ثم تتحرك أفقياً حوله حتى يلاقيها خط آخر يأخذها إلى أسفل مساحة التصميم مرة أخرى، هذا مع العلم بأن الخطوط القصيرة المنظومة على شكل درج السلم والموضوعة بجانبي خط أطول منها تساعد في إظهاره بمظهر الحركة في اتجاه ما لأنها تزيد من أثر تحركه إلى أعلى قرب حافة التصميم العليا كما تساعد على إظهار حركة الهبوط عند الحافة السفلى، أما الخطوط المنحنية فهي أقوى تأثيراً عندما ترسم محاذية لخط مستقيم فتستطيع العين حينئذ تقدير امتداد المنحى ومداه ولذا فنحن ندرك في الطبيعة منحنى ورقة الشجر بانجرافه عن استقامة خط العرق الأوسط وإذا جاز لنا إن نضع بعض القواعد في استخدام الخطوط لقلنا أن كل تصميم أساسه الخطوط المنحنية يتطلب خطاً مستقيماً يؤكده لأن التصميمات التي تقصر على الخطوط المنحنية توحي بشكل الديدان أو الأحشاء، ويجدر بنا أن نذكر هنا سؤالاً هاماً هو ما الذي يجعل الخط المنحنى خطاً جميلاً ويجيب أحد الفنانين قائلاً بأن الخط المنحني يتصف بالجمال عندما يعبر عن مشاعر الشخص الذي يرسمه، إننا نستمتع بالتنوع في الخطوط كما نحب التنوع في كل شيء آخر فهناك التباين بين الخطوط الرفيعة والخطوط السميكة وبين الخطوط المقوسة والمستقيمة، وهناك الخطوط المنحنية وهي عبارة عن خط مقوس استقامة أحد طرفيه وهي تجمع بين ما نستمتع به في الخطوط المقوسة والمستقيمة، إن حياتنا مليئة بالأشكال الخطية ونحن نستمتع بها عندما نعيها ولكننا لا نستمتع الخطوط استمتاعاً كاملاً إلا إذا بدأنا في استخدامها لخلق وحدات فنية من إنتاجنا الخاص يعتمد كثيراً على مهارتنا في معالجة الخطوط، يعتقد بعض الناس أن الفنان شخص قادر على الرسم بمعنى أنه ماهر في رسم الخطوط والأصح أن نقول أن الفنان الرسام هو الشخص القادر على ابتكار الأشكال وتنظيمها بطريقة معبرة لأن كثيراً من الناس يستطيع إن يرسم صورة مماثلة لشيء ما ولكنه لا يقدر أن يربط بين هذا الرسم وأرضية خلفه أو بينه

وبين الإطار المحيط به أو بينه وبين صورة شي آخر، بينما نجد بعض الناس غير الماهرين في الرسم قادرين على تجميع الأشكال مع بعضها بشكل معبر مؤثر فيه كثير من القيم الفنية.

ثالثاً الألوان:

الألوان، هي من أهم الأشياء في التصميم وهي ما يمكن أن تشكل فرقاً بين التصميم الجيد والتصميم السيئ، وبين التصميم الجميل والتصميم القبيح، وبدون الاستعمال الجيد للألوان، تصميمك لن يؤثر عليك كما كنت تتوقع.

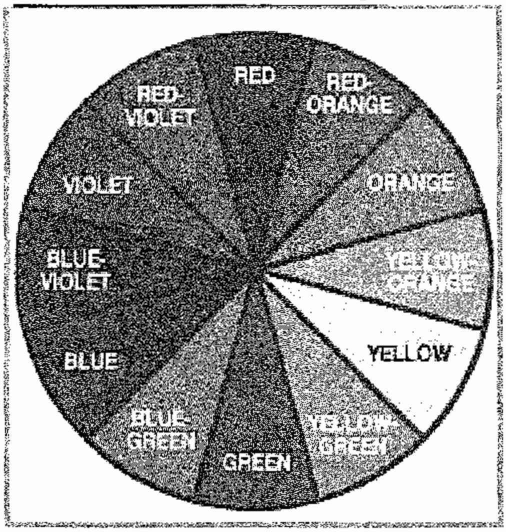
الألوان الدافئة والألوان الباردة:

- ❖ الألوان الدافئة: الألوان مثل الأحمر، البرتقالي، الأصفر تعتبر من الألوان الدافئة، ويمكن أن نقول بأن الألوان الدافئة هي الألوان التي نراها عادةً في النار، تستعمل الألوان الدافئة عادةً لإظهار الابتهاج، الشعارات والصور التي تستعمل العديد من الألوان الدافئة تستعمل لتوصيل الغضب، الكره، الحقد.
- الألوان الباردة: الألوان مثل الأخضر، الأزرق، البنفسجي تعتبر من الألوان الباردة، وبالتحديد، الألوان الباردة هي الألوان التي نراها عادةً في الطبيعة (الماء، النباتات،... الخ)، تستعمل الألوان الباردة عادةً لإظهار الهدوء، النشاطات الهادئة، تستعمل المستشفيات اللون الأزرق المخضر، مدموجان مع بعضهما البعض على الجدران، وذلك لإبقاء المرضى بأعلى درجة من الهدوء.
- الألوان الرئيسية: الألوان الرئيسية هي ثلاثة ألوان والتي ممكن أن تستعمل لصنع كل الألوان الأخرى التي عرفها الإنسان، الأحمر والأزرق والأصفر، هي الألوان الرئيسية، عندما يمزج الأحمر بالأصفر، نحصل على البرتقالي، وعندما يمزج الأزرق بالأصفر، نحصل على الأخضر، وعندما يمزج الأحمر بالأزرق، نحصل على البنفسجي.

تستعمل الألوان الرئيسية بكثرة في مطاعم الوجبات السريعة، معظم شعارات مطاعم الوجبات السريعة تستعمل الأزرق، الأحمر، الأصفر لإقناع الزبون

بسرعتهم، كما أنهم يجملون مداخل مطاعمهم بالألوان الأساسية لكي يمنعوا الزوار من البقاء، يريدون الزائر أن يأتي ويطلب الطعام، ويأكله بسرعة، ثم يذهب.

- الألوان الفرعية: الألوان الفرعية هي الألوان التي نحصل عليها عندما يتم دمج لونين من الألوان الأساسية بقيّم متساوية، البرتقالي، والأخضر، والبنفسجي تعتبر من الألوان الفرعية.
- الألوان المتقابلة[1]: الألوان المتقابلة هي ببساطة الألوان الموجودة على الطرف الآخر من عجلة الألوان كما تلاحظ في عجلة الإطارات، وبتطبيق قاعدة الألوان المتقابلة، فإن الأزرق متناسق مع البرتقالي، الأحمر متناسق مع الأخضر، و الأصفر متناسق مع البنفسجي.



- الألوان النصفية: الألوان النصفية ما هي إلا الألوان الموجودة بين لونين في عجلة الألوان، الألوان مثل البرتقالي المحمر والأصفر المخضر تعتبر من الألوان النصفية.

قاعدة بسيطة: كل لون يتناسق مع مجموعته، تتناسق الألوان الدافئة مع الألوان الدافئة الأخرى، وتتناسق الألوان الباردة مع الألوان الباردة الأخرى، كما يمكن وبكل بساطة، اختيار أي لون من عجلة الألوان، ثم يستعمل اللون الموجود

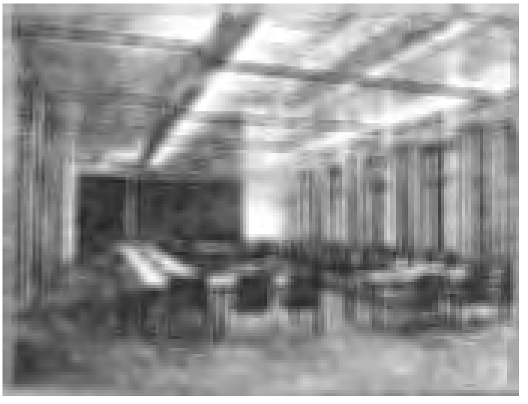
---

http://www.colorschemer.com/studio_info.php (1)

بجانبه، فالأزرق يتناسق تناسقاً جميلاً مع الأخضر.

إن الفن والتصميم رسالة في الحياة، فقد يحمل التصميم في جنبته اكثر مما تحمله المجلدات والكتب في حيز بسيط فتصل الرسالة لمشاهد اسرع مما تصل للقارئ[1].

تصميم داخلي: Interior Design



التصميم الداخلي أو هندسة التصميم الداخلي Interior Architecture or Interior Design هو مجموع التخطيط والتصميم للفراغات الداخلية، والتي تهدف لتسخير الاحتياجات المادية والروحية والاجتماعية للناس، والتي بدورها تضمن سلامة المبنى، والتصميم الداخلي مكوّن من جوانب تقنية وتخطيطية كما يهتم بالنواحي الجمالية والفنية كذلك.

يقوم بتخطيط التصميم الداخلي للمباني المختصين من مهندسين ومصممين داخليين، يمكن للهواة أن يقوموا بتصميم الجوانب الجمالية والفنية للمكان لأنها عناصر لا تسبب خطر على حياة المستخدم.

وظيفة المصمم الداخلي:

- تحليل احتياجات العميل وأهدافه واحتياجات الأمان.

(1) شبكة نوافذنا: http://www.nawafithna.net/topic48379.html

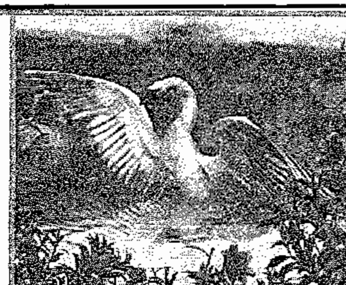
- البحث عن معرفة للتصميم الداخلي.
- تصور مبدئي للناحية الوظيفية والجمالية والفكرة والملائمة للمعايير القياسية.
- تطوير وتقديم تصميم نهائي مقترح من خلال وسائل العرض الملائمة.
- تحضير رسومات العمل والمواصفات لمواد البناء وتفصيلات المختلفة والمواد والتشطيبات والأثاث والثوابت مثل الحمام والمعدات وتطابقه مع النظام والأدلة العلمية.
- التعاون مع خدمات المحترفين والحصول على التراخيص الفنية في المجالات الميكانيكية، الكهربائية، الأحمال المتطلبات الخاصة بالموافقة.
- تحضير العطائات والعقود الخاصة بالعميل.
- مراجعة وتقيم التصميم خلال التنفيذ وبعد الانتهاء من المشروع[1].

التصوير التشكيلي: Plastic photography

يُعدّ التصوير التشكيلي من أقدم الفنون وأهمها، وقد نظّم الإنسان منذ فجر التاريخ الألوان على السطوح بطرق تعبّر عن أفكاره عن الناس وعن العالم من حوله، واللوحات التي يبدعها الفنانون لها أهمية عظيمة للإنسانية، فهي تمتع الإنسان وتمده بالمعلومات، ويستمتع الناس بمشاهدة اللوحات لعدة أسباب: فقد يعجبنا جمال اللوحات، أو الألوان المستخدمة، أو توزيعها على اللوحة، أو تعجبنا قيمها التعبيرية المختلفة كالخوف، أو الحزن أو السعادة أو المحبة، أو لتصويرها البارع للطبيعة، ويمكن أن تكشف لنا اللوحات عن شعور الفنان نحو الموت، والحب، والدين، والعدالة الاجتماعية، والتاريخ والعادات وآمال السابقين ومشاغلهم، كما تخبرنا عن أنماط المباني، والملابس والأدوات وغيرها، فمثلاً، أغلب معرفة الغربيين بأجدادهم جاءت عن طريق التصوير التشكيلي، وغيره من الفنون، لأن كثيراً من المجتمعات الغربية القديمة لم تكتب كل هذه الأشياء ولم تصفها لهم.

(1) المصدر السابق.

لقد تأثرت بعض الأساليب الفنية بعضها ببعض، وأخذ الفنانون اللاحقون عن السابقين لهم، وتضافرت عوامل جغرافية، وخواص قومية، وأديان، وأحداث تاريخية، وتطور خامات جديدة فكونت تاريخ التصوير التشكيلي، وقد عَرَّفنا المصورون التشكيليون الغربيون- على سبيل المثال- بطرق تطور الحضارات الغربية، وسنوضح هنا الموضوعات المختلفة التي يصورها المصورون التشكيليون، وطرق تعبيرهم، كما نوضح عناصر التصوير وخاماته، وأساليبه، وتتبَّع تاريخه، كما تشمل وصف بعض الأعمال.



اللوحات العالمية الشهيرة تتناول مواضيع متنوعة، تُظهر هذه اللوحة كيف يستطيع كبار الفنانين أن يُخرِجوا من مناظر الحياة البسيطة عملاً فنياً رائعاً.



الانتفاضة رسم أونوريه دوميه حوالي سنة 1860م، رسم بالزيت على مشمع.



البهلوانيان والكلب لبابلو بيكاسو 1905م.

وقد اشتهر- عبر التاريخ- مصورون بارعون، أبدعوا لوحات شهيرة تناولت كل جوانب الحياة، مما جعل من العسير جداً أن نجد اليوم موضوعاً لم يتناوله المصورون التشكيليون، فقد صوروا كل ما حولهم من أشياء، كالناس والطبيعة والحيوانات وتخيلوا بعض الموضوعات السابقة كالموضوعات الدينية، والأساطير، كما صوروا لوحات تجريدية بلا موضوعات.

وقد اهتم المصورون التشكيليون منذ القدم بتصوير الموضوعات المهمة في مجتمعاتهم، فخلال العصور الوسطى في أوروبا كانت أشهر اللوحات عن الدين النصراني لإيمان أغلب الناس هناك بالنصرانية وقتذاك.

ولا يكتفي المصورون التشكيليون بتصوير الواقع فقط بل يصورون- أيضاً- وجهات نظرهم الخاصة عن الموضوعات، ومن أحب الموضوعات وأكثرها عند الفنانين الغربيين تصوير الأشخاص، حيث صوروهم في مواقف مختلفة، فبينما جمع الفنان الفرنسي رينوار، في لوحته الأطفال عند الظهيرة (1882م)، أشخاصاً في شكل أسرة تبدو هادئة، نجد أن أونوريه دوميه، في لوحته الانتفاضة، قد رسم أناساً في ثورة عارمة، ونجد آخرين قد صوروهم في حركات مختلفة وبأساليب مختلفة، شبه تجريدية، وبحركات قد لا يمكن تحقيقها في الواقع، أما موضوعات اللوحات فتشمل الموضوعات الدينية والوطنية، والأساطير والخرافات والأحلام والقضايا الاجتماعية.

ولعل الموضوعات الدينية هي أكثر الموضوعات التي عالجها المصورون التشكيليون في أوروبا وآسيا، وفاق مصورو عصر النهضة في أوروبا غيرهم في هذا المجال، وبعد هذه الموضوعات الدينية تأتي المناظر الطبيعية، التي تصور الأراضي والبحار في هدوئها أو ثورانها، وتلي هذه لوحات الطبيعة الصامتة وهي التي يصور فيها الفنان مجموعة الجمادات أو الأواني أو الفاكهة.

والتصوير التشكيلي عادة ما يكون في شكل تكوين ينظم فيه المصور الألوان والأشكال والخطوط، ويمكن أن يكون التكوين تجريدياً أي مجرد خطوط وألوان لا موضوع لها، كما في أعمال الفنان الحديث بيت موندريان، فتكوينات لوحاته مبنية على مستطيلات ومربعات لونية، وللتكوين أهمية في اللوحات المبنية على أشكال معروفة أيضاً، أو التي تحكي قصصاً أو أحداثاً يمكن مشاهدتها، والتمتع بمهارة الفنان في تنفيذها.

وقد استُخدم التصوير التشكيلي لغرض الزخرفة أو الزينة، وأبدع كثير من الفنانين في لوحات عدة على جدران الغرف والمباني بغرض تجميلها.

عناصر التصوير التشكيلي:

للتصوير التشكيلي عناصر عدة أهمها:

1- الخط.

2- اللون.

3- الكتلة.

4- الفراغ.

5- الملمس.

وهذه العناصر مهمّة للفنان بنفس قدر أهمية الكلمات أو المفردات اللغوية للكاتب أو الشاعر وبالتركيز على بعض هذه العناصر يستطيع الفنان أن يزيد القيمة التعبيرية للّوحة ويوضحها ويعطيها طابعاً خاصاً، فتوزيع الألوان يمكن أن يحدد مقصد الفنان من لوحته ويوضح مهارة الفنان، أما الخطوط فهي التي تساعد على بناء اللوحة، وذلك بتشابك أنواعها المختلفة وتداخلها باتجاهاتها المتباينة، والخطوط تكوّن الرسم، وبإضافة عنصر اللون للرسم تتكوّن اللوحات، ففي لوحة الفنان بيكاسو البهلوانيان والكلب (1905م) استخدم الخطوط لتحديد أطراف الأشكال المرسومة، وبالخطوط استطاع بيكاسو توضيح استدارة الأشكال، ورشاقة حركتها، وعندما يريد الفنان أن يعبر عن شعوره بالأوزان وثقل الأحجام فإنه يلجأ إلى توضيح الكتلة، وهذا ما فعله بيكاسو نفسه في لوحات عدة خاصة في مثل لوحة الأم والطفل (1921م) وما فعله غيره من المصورين التشكيليين.

يتحقق عنصر الفراغ في اللوحة بتنظيم الخطوط والألوان والفواتح والغوامق بطرق معينة ويشعر المشاهد بالأبعاد والعمق في العمل رغم علمه بأن اللوحة منفذة أصلاً على مساحة صغيرة مسطحة، أما الملمس فالمقصود به مظهر اللوحه المرسومة، فالألوان قد تكون سميكة وخشنة أو خفيفة وناعمة، ويتصرف الفنان في اختيار الملمس المناسب لموضوعه لتوضيح مشاعره وعواطفه.

الخامات والأساليب التقنية:

تتلخص عملية التصوير التشكيلي في وضع الألوان أو توزيعها على سطح قماش أو خشب أو ورق أو غيرها، ويتأثر مظهر اللوحة بالسطح الذي ترسم عليه وبأنواع الألوان المستخدمة وبالسوائل التي تُخَفّف وتُمزج بها الألوان.

كان الفنانون الأوائل ينتجون خامات التصوير بمزج المساحيق اللونية التي يستحضرونها من الأرض ويمزجونها بمواد لاصقة، أما اليوم فالألوان المختلفة يتم إعدادها بطرق حديثة وسهلة، وتأتي الألوان في علب أو أنابيب مركّزة، وعندما يستخدمها الفنان فإنه يخففها باستخدام السوائل المناسبة، فالألوان المائية تُخفّف بالماء، والزيتية بالزيت وهكذا، وعند العمل بها فإن الفنان يستخدم الفُرشاة، أو مدية التلوين، وأفضل أنواع الفرش هي تلك التي تُستخرج من شعر السمّور وبعض الحيوانات الأخرى، وتأتي الفرش بأحجام مختلفة لتمكن الفنان من اختيار اللمسات بالمساحات التي يريدها.

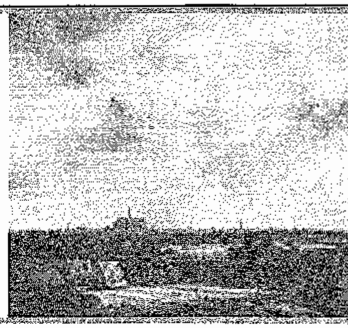
والمواد والسطوح التي يرسم عليها الفنانون مختلفة تشمل الجدران والأخشاب والأقمشة وغيرها، ومنذ عصر النهضة أصبحت اللوحات القماشية هي المفضلة لدى أغلب الفنانين، ورغم هذا فقد استخدم الفنانون المعاصرون خامات أخرى كالتيل واللدائن المطاطية والأوراق ليرسموا عليها، ولوحة بيكاسو السابقة الذكر البهلوانيان والكلب منفّذة على قطعة من الورق المقوى، والورق قديم في هذا المجال، فقد استخدمه قدماء المصريين منذ أكثر من خمسة آلاف سنة[1]، وتلاهم الصينيون، أما الأوروبيون فلم يستخدموه إلا في القرن التاسع الميلادي بعد أن أدخله العرب إليهم، ويحرص الفنانون على أن تكون لوحاتهم التي يرسمون عليها جيدة الإعداد، ويتم إعداد السطح قبل أن يُرسم عليه بطلائه بمادة معينة تسمى الأرضية، ففي حالات اللوحات الزيتية تتكوّن مادة هذه الأرضية من مادة بيضاء مثل الرصاص الأبيض أو الزنك الأبيض وزيت الكتان الممزوج بمادة زيت الصنوبر.

❖ التصوير الجصي (الفريسكو):

يُستخدم التصوير الجصي في تزيين المباني من الداخل والخارج، ويكون التصوير الجصّي على الجص وهو رطب قبل أن يجف تماماً، وتمتاز الصور الجصية بأنها لا تكون لامعة، وبهذا فإنها لا تعكس الضوء إلى عين المشاهد.

(1) وليم هـ. بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفي، ص60 (بتصرف).

واشتهر الفنانون الإيطاليون في فن التصوير الجصّي وبلغوا شأواً عظيماً في الفترة مابين القرنين الثالث عشر والسادس عشر الميلاديين، ومن أشهر الفنانين الذين أبدعوا لوحات جصية جيوتو وأندريا مانتينا، ومايكل أنجلو، وخلال القرن العشرين أحيا الفنانون المكسيكيون التصوير الجصي وزينوا به عدداً كبيراً من المباني.



منظر لهارلم رسمه جاكوب فان روزديل حوالي عام 1670م، زيت على مشمع.



اللوحات المرسومة بالباستيل معروفة برقة ألوانها، يستعمل الفنانون الباستيل في شكل عصا ويضربون اللون مباشرة على سطح اللوحة.



تُرسم اللوحات الزيتية إما بالطريقة غير المباشرة أو الطريقة المباشرة، وباستعمال الطريقة غير المباشرة رسم رمبرانت بالتدريج (إلى اليمين) وذلك بمسح لون واحد على لون آخر بلطف، وباستعمال الطريقة المباشرة (إلى اليسار) قام الفنان فان كوخ بالرسم بسرعة بضربات فرشاة فردية لكي تقف واضحة.

❖ التصوير بالألوان المائية:

تُصنع الألوان المائية الشفّافة من الأصباغ المخلوطة بالصمغ العربي، وعند التلوين بها فإن المصور يخففها بالماء، ويمكنه استغلال لون الأرضية الأبيض، وهناك نوع آخر من الألوان يُخلط بالماء أيضاً لكنه يستخدم اللون الأبيض لتخفيف بقية الألوان، وهذا النوع هو ما يسمَّى ألوان الغواش، وألوان الغواش تُصنع- كالألوان المائية- من الأصباغ الممزوجة بالصمغ العربي غير أنه يُضاف إليها قليل من الطباشير أو أي مادة بيضاء لتجعل الألوان معتمة ولا تشف عما خلفها، وتحفظ ألوان الغواش عادة بحالة رطبة في عُلَب، أما الألوان المائية فتحفظ في شكل دوائر أو مستطيلات جافة تُبَل بالفرشاة عند الاستخدام، أو على هيئة معجون داخل أنابيب، ومن ميزات الألوان المائية أنها تجف بسرعة، ولهذا يستخدمها الفنانون عادة في الرسوم الخارجية السريعة للمناظر الطبيعية وغيرها، وقد استخدم الفنانون القدامى الألوان المائية في مصر القديمة وآسيا، وفي أوروبا في العصور الوسطى، أما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين فقد اشتهرت بها إنكلترا وفرنسا وهولندا.

❖ التصوير بالألوان الشمعية المثبتة بالحرارة:

يستخدم الفنانون في هذه الطريقة الشمع الساخن المُذاب المضاف إليه قليل من زيت الكتان، ويضيفون إليه الأصباغ الجافة على لويحة خلط ألوان (بلتة) ساخنة، ولابد للفنان الذي يصور بهذه الطريقة أن يستخدم لمسات فرشاة قصيرة لأن الألوان لا تختلط بسهولة، وبعد هذا يُسخّن سطح اللوحة أو تُحمَّى بعض السكاكين اللونية لجعل الألوان تختلط بالطريقة التي يريدها الفنان، وقد نشأ هذا النوع من التصوير في اليونان قبل القرن الخامس قبل الميلاد واستمر في أوروبا حتى القرن التاسع عشر الميلادي، وعاد بعض المصورين التشكيليين لاستخدامه في القرن العشرين لا في الجداريات فحسب بل على اللوحات الصغيرة أيضاً (لوحات الحامل).

◆ ألوان الأقلام الملونة (الباستيل):

تُصنع ألوان الأقلام هذه من أصباغ مُضافٍ إليها كمية قليلة من المواد اللاصقة مثل صمغ الكثيراء، وتستخدم هذه المواد اللاصقة لتجعل هذه الألوان في شكل أقلام، وتُعطي أقلام الألوان أفضل نتائجها على الأوراق المقوّاة أو على أوراق الرسم المعتادة، وكثيراً ما يرش المصورون التشكيليون صورهم بمثبت حتى لا تمحى، وأشهر فناني القرن التاسع عشر الذين استخدموا ألوان الباستيل هم إدوارد مانيه وأوجست رينوار وإدجار ديجا.

◆ ألوان التمبرا:

تُصنع ألوان التمبرا بخلط الأصباغ الجافة بصفار البيض، وطريقة صنع هذه الألوان سهلة، فما على الفنان إلا أن يخلط ألوانه الجافة بالماء حتى تصير في شكل عجينة، ثم يضيف إليها صفار البيض ويستمر في الخلط، وعند الاستخدام يخفّف الألوان بالماء، ومن مميزات هذه الألوان أنها تجفّ في وقت قصير جداً كما أنها بعد جفافها تكون مقاومة للماء، غير أن الفنانين يتحاشون استخدام طبقات سميكة من ألوان التمبرا لأنها قد تتشقق، وتحتاج اللوحة المنفذة بألوان التمبرا إلى أن تُغلّف بطبقة من الورنيش حتى لا تتسخ أو تُخدش، وازدهرت ألوان التمبرا في أوروبا في الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر الميلاديين واختفت لتظهر في القرن العشرين في كل من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من الدول.

◆ ألوان الزيت:

يتم إعداد ألوان الزيت بخلط مساحيق الألوان الجافة بالزيوت النباتية، وأكثر الزيوت استخداماً في هذا المجال هو زيت الكتان، وتصنع الألوان الزيتية اليوم بطرق متقدمة وتباع في أنابيب مختلفة الأحجام، وعندما يشرع الفنان في التصوير فإنه يمزج هذه الألوان بزيت الكتان، أو التربنتين، ومن مميزات الألوان الزيتية أنها لا تجف بسرعة، وبذلك فإنها تُعطي الفنان فرصة ليغير ويمزج لمسات الفرشاة حتى يصل للصورة التي يريدها تماماً، ومن مميزاتها أيضاً أنها لا تتشقق وبهذا تتيح للفنان فرصة استخدام طبقة سميكة لإعطاء تأثيرات محدّدة، وللفنان أن

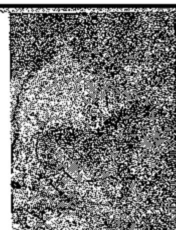
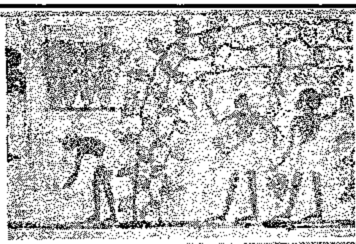
يستخدم الطريقة المباشرة بأن يضع التفاصيل من البداية، أو أن يستخدم الطريقة غير المباشرة بأن يُخطط اللوحة أولاً بألوان غامقة، وبعد أن تجف يُكْمِل التفاصيل، وقد اشتهرت الألوان الزيتية في الأوساط الفنية منذ القرن السادس عشر الميلادي، وهي تُعدّ إلى يومنا هذا الألوان الرئيسية في التصوير التشكيلي.

◆ تطوير الألوان:

طوّر المنتجون الألوان التي يستخدمها الفنانون خلال العصور المتلاحقة، غير أنهم لم يطوروا كثيراً في المواد اللاصقة التي تجعل الألوان متماسكة وثابتة على السطوح، وقد بدأ التطوير في هذا المجال منذ عام 1946م حيث عمد بعض المنتجين إلى أن يستبدلوا بالصمغ العربي والغراء وصفار البيض، مواد صناعية مُستَخرَجة من الفحم أو النفط فأنتجوا بذلك ألواناً أقوى وأكثر مرونةً، وأشدّ مقاومةً للماء، وأهم هذه الألوان الحديثة هي الألوان الأكريلية وألوان الفينيل التي يمكن أن تُستخدم في عدد كبير من السطوح كالأوراق والأخشاب والأقمشة وغيرها، ومن مميزات هذه الألوان أنها تجمع خواص كل الألوان السابقة فيمكن استخدامها في لمسات خفيفة جداً، ويمكن وضعها في شكل طبقات سميكة، كما يمكن إيجاد ملامس ناعمة أو خشنة بهذه الألوان.

نشأة التصوير التشكيلي:

أ التصوير التشكيلي في عصور ما قبل التاريخ:

	
لوحة كهوف عصر ما قبل التاريخ (كهف لاسكو) وهي من عمل فنان غير معروف حوالي سنة **15000**ق.م، يبلغ طول الحصان حوالي **142**سم.	حصاد العنب، لفنان مصري قديم غير معروف، رسمها على الجدران حوالي عام **1425**ق.م، بارتفاع **31**سم تقريباً.

اكتشف العلماء لوحات في فرنسا وأسبانيا يعود تاريخها إلى ما يقرب من 20.000 عام ق.م، وتدل جودة هذه اللوحات ودقتها على أن التصوير التشكيلي قد نشأ قبل ذلك التاريخ بفترة طويلة.

❖ التصوير التشكيلي المصري القديم:

يعود تاريخ أقدم تصوير تشكيلي إلى ما قبل 5.000 سنة بقليل، وقد طوّر قدماء المصريين أسلوباً خاصاً بهم ومميزاً لهم زيّنوا به معابدهم وقصورهم ومقابرهم فصوروا الأشخاص صوراً جانبية، ورتبوا الناس حسب وظائفهم فكلما علت رتبة الشخص كَبُر حجمه في الصورة، وقد زينوا مقابرهم بصور كثيرة[1].

❖ التصوير التشكيلي الكريتي:

ازدهرت الحضارة الكريتية نحو عام 3000 ق.م، وقد تأثر الفنانون الكريتيون بالفنانين المصريين في أساليبهم غير أنهم اختلفوا عنهم في ناحيتين: الأولى هي أن الأشخاص الذين قاموا بتصويرهم كانوا أكثر حركة من أولئك الذين صورهم قدماء المصريين، والثانية هي أن الموضوعات التي صوّروها كانت تركّز على الحياة، وكانت لتزيين المنازل والقصور بدلاً من المقابر.

❖ التصوير التشكيلي الإغريقي:

اهتم الإغريق القدماء بفن العمارة والنحت، أما التصوير فكان مقصوراً على سطوح الخزف، وكانت هذه الصور التي تزين القطع الخزفية تستمد موضوعاتها من الحياة اليومية ومن قصص أبطالهم وآلهتهم الأُسطورية، وكان تصويرهم مثل نحتهم يُشبه الواقع إلى حدّ بعيد، وهو ما سمّي لاحقاً بالكلاسيكية الإغريقية والرومانية.

❖ التصوير التشكيلي الروماني:

تميز التصوير التشكيلي الروماني عن الإغريقي بوجود لوحات كثيرة مكنت الدارسين من معرفة أصُول هذا الفن، وتتميز اللوحات الرومانية بأنها تُشبه

---

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

الواقع إلى حدٍّ كبير، وتهتم بإيجاد إيحاء بالعمق في اللوحة وبالظلال وبالأضواء وانعكاساتها، والرومانيون هم أول من فكر في تطوير المنظور (إيجاد الشعور بالعمق على مساحة مُسطّحة).

◆ التصوير التشكيلي الهندي:

يشمل التصوير الهندي فنون الهند وبورما وكمبوديا وإندونيسيا ونيبال وسريلانكا وتايلاند والتِّيبت، وقد ارتبط الفن الهندي- الذي ساد في كل هذه الأماكن- بالأديان المتعددة فيها وهي البوذية والهندوسية واليانية وغيرها، ولهذا فقد كانت أغلب الموضوعات التي تناولها الفنانون في الهند تدور حول قصص الآلهة، وقصص القديسين، وكان أغلب تصويرهم التشكيلي مُنفّذاً على الجدران وعلى المعلقات والأعلام، إضافة إلى المخطوطات.

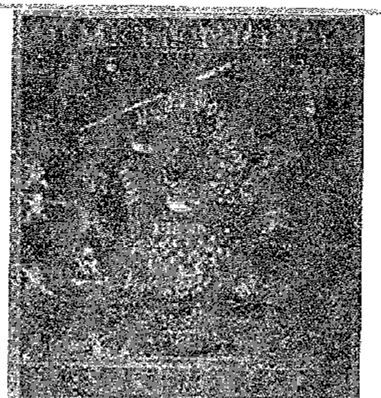
◆ التصوير التشكيلي الصيني:

يُطلق لفظ التصوير الصيني على فنون كل من الصين واليابان وكوريا، يرى كثير من المؤرخين أن فترة أسرة سونج (960- 1279م) قمة ما وصل إليه التصوير الصيني، فقد تأثّرت بها كل الفترات اللاحقة، وهذا لا يعني أن التصوير الصيني قد بدأ في هذه الفترة، فهناك أعمال فنية رائعة تعود إلى ما قبل 2000 سنة، والفن الصيني لا يقلد الطبيعة وله أسلوب محدّد ومبسّط اتبعه كل الفنانين التقليديين في تلك البلاد حتى بداية القرن العشرين، وبما أن كل المعتقدات الدينية الصينية ركّزت على حبِّ الطبيعة فإن الفنانين قد اهتموا بتصوير المناظر الطبيعية، والطيور والزهور والجبال والبحار، وقد استخدم كثير منهم اللون الأسود فقط بدرجاته المختلفة، وقد اهتم المصورون الصينيون بلمسات الفرشاة ووضعها أكثر من اهتمامهم بالموضوع نفسه، وصوروا لوحاتهم على الحرير، وعلى المراوح الورقيّة والجدران، واللوحة الصينية التقليدية تكون في شكل ملفوفة طويلة، وعند المشاهدة يبدأ الناظر إليها بفتح الجزء الأول ثم يبدأ في لفِّ الجزء الذي شاهده بيده اليمنى ويفتح الجزء الذي لم يشاهده بيده اليسرى حتى يُكمل مشاهدة كل اللوحة.

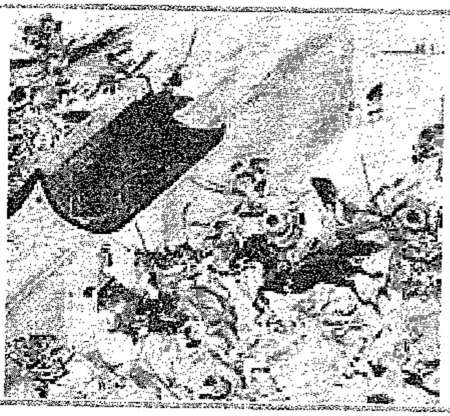
❖ التصوير التشكيلي الياباني:

تأثّر الفن الياباني بالفن الصيني إلى حدٍّ كبير، وكان ذلك بعد أول صلة لليابانيين بالصينيين في القرن السادس الميلادي عندما دخلت الديانة البوذية إلى اليابان، فقد صور اليابانيون موضوعات بوذية على جدران المعابد التي أنشأوها وعلى المطويّات وغيرها واهتموا بتصوير موضوعات من حياتهم اليومية في القصور، وعند العامة.

وفي الفترة ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر الميلاديين، ركز المصوّرون التشكيليون اليابانيون على الألوان والتصميم فأهملوا التفاصيل والتظليل واهتموا بالخطوط الخارجية.



ركتاياماري- الشكل الأحمر ليامانتاكا لفنان من التيبت غير معروف، في القرن 16، غواش على القطن.

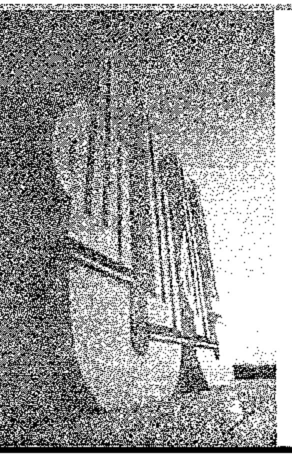


تفاصيل حريق قصر سانجو لفنان ياباني غير معروف، أواخر القرن 13 الميلادي، لوحة بالحبر على الورق بارتفاع 41سم.

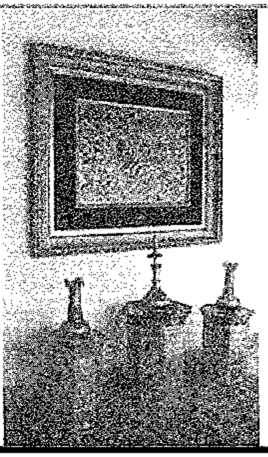
❖ التصوير التشكيلي العربي الإسلامي:

اهتمّ المصورون التشكيليون في العالم الإسلامي قديماً بتصوير الكتب وتجميلها بالصور والخطوط الجميلة، فقد خطّ الفنانون الكتب بخطوط جميلة ورشيقة وزيّنها المصورون بلوحات تتناسب والخط الجميل، واقتصر الفنانون المسلمون

الأوائل على الزخرفة المجردة والتذهيب لنصوص القرآن الكريم بينما أضاف بعض المصورين المتأخرين في بلاد فارس، صوراً لأناس وحيوانات.



أحد المعالم الجمالية في مدينة تبوك السعودية كتب عليها "لا إله إلا الله" بشكل زخرفي جميل.



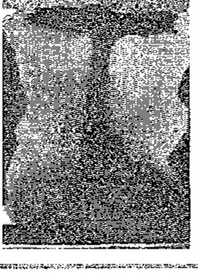
لوحة فنية تمثل روعة الخط العربي وأسفلها بعض الأواني الزجاجية القديمة المزخرفة.

والتصوير الإسلامي يتمثل في تزيين كتب القصص والتاريخ والعلوم الطبيعية، ومما اتصف به التصوير الإسلامي أن الفنان كان يرفع الخلفية ليمكّن المشاهد من رؤية كل أجزاء المنظر بوضوح، والمصوّر الإسلامي لا يحاول تصوير الواقع كما هو بكل تفاصيله، ولكنه يختار منه الوضع المناسب المترف الذي يعطي المشاهد متعة، ويثير خياله.

ولعل عبقرية الفن الإسلامي تتجلى بوضوح في فنون الخط العربي والعمارة والزخرفة والنقش، أكثر مما تتجلى في تصوير الأشخاص والحيوانات.

ب التصوير التشكيلي في القرون الوسطى:





النزول إلى سيثرا للفنان انطوان واتو 1717م، رُسمت بالزيت على القماش.	ما قبل الفجر 1965م بالأكريليك على قماش لهيلين فرانكنثالر.

يشمل تصوير القرون الوسطى في أوروبا أغلب الفن الذي أُنتج في الفترة التي تمتدّ من سقوط الإمبراطورية الرومانية في القرنين الرابع والخامس الميلاديين، إلى عصر النهضة الذي بدأ في القرن الرابع عشر الميلادي، واهتم المصورون في تلك الفترة باستخدام الرموز، ولجأوا إلى التسطيح في رسومهم، وأهملوا المنظور، ولوّنوا السماء بألوان ذهبية، واهتمت كل الفنون- ومنها التصوير- بتثبيت الديانة النَّصرانية، وقد ظهرت عدة أساليب أهمها:

❖ البيزنطية:

نشأت بعد أن انقسمت الكنيسة إلى قسمين فتأسّس قسم شرقي في القرن الرابع الميلادي وجعل عاصمته بيزنطة (إسطنبول حالياً) وفي القرن السادس عشر الميلادي أصبح لهذه الكنيسة الشرقية فن تشكيلي مميز بها، اهتم هذا الفن بالألوان الجميلة لكنه خالف الكنيسة في روما بأنه لم يلجأ إلى تصوير الأشخاص، كما هم في الحياة بكل تفاصيلهم.

❖ الرومانسكية التقليدية:

ازدهر خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين في أوروبا الغربية أسلوب أطلق عليه اسم الرومانسكية، وهذا الأسلوب مزيج من الأسلوب الروماني القديم والبيزنطي وغير ذلك من الأساليب السابقة له، وقد ازدهر لانتشار النصرانية في تلك الفترة، وتميّز التصوير التشكيلي الرومانسكي بالمهارة في التكوين رغم عدم الاهتمام بالمنظور.

❖ التصوير التشكيلي القوطي:

انتشر خلال القرن الثالث عشر الميلادي، وكان أغلبه في مجال تزيين المخطوطات القيّمة بلوحات جميلة، وقد تأثر التصوير التشكيلي القوطي بفن

الزجاج الملون الذي انتشر في ذلك العصر لدرجة أن اللوحات الفنية كانت تُقسّم إلى أجزاء كما كان الحال في الزجاج الملون.

ج التصوير التشكيلي في عصر النهضة:

بلغ التصوير التشكيلي ذروته في أوروبا في القرن الخامس عشر الميلادي، في الفترة التي تُسَمَّى بعصر النهضة، وتبنَّى الفنانون فكرة جيوتو الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي والذي كان يعدّ اللوحة نافذة على العالم الخارجي، وكان يحاول جاهداً تقليد الطبيعة ويجعل إطار اللوحة نفسه شبيهاً بإطار النافذة الحقيقية، وفكرة عصر النهضة كانت إحياء الفن الروماني القديم، ولهذا قلّد الفنانون الإيطاليون في هذه الفترة أعمال الرومانيين القدامى، ويمكن تتبّع التصوير التشكيلي في عصر النهضة في ثلاثة مراكز هي:

❖ عصر النهضة في فلورنسا:

ظهرت المجموعة الأولى من الفنانين التشكيليين الفلورنسيين في عشرينيات القرن الخامس عشر وتأثرت بأسلوب جيوتو، وكانت بمثابة حلقة وصل بين فنون العصور الوسطى وفنون عصر النهضة، ومن هؤلاء جنتايل دافابريانو وماساشيو، وقد استخدما المنظور الذي تعلّماه من المهندس المعماري فِلِبُّو بروناليشي، وأجادا استخدام الظل والضوء فأعطيا الأشكال أحجاماً تجعلها كقطع النحت في قوة تكوينها، ومنهم أيضاً فرا أنجيليكو وماتينا وبوتيشيللي، وأعظم مصوري القرن الخامس عشر الميلادي في إيطاليا هو ليوناردو دافينشي وله لوحات عدة أشهرها الموناليزا.

❖ عصر النهضة في شمالي أوروبا:

بدأ الفنانون في شمال أوروبا يركّزون على الطريقة الواقعية الإيطالية في القرن الخامس عشر الميلادي، والفرق الوحيد بينهما أن الإيطاليين كانوا يرسمون بطريقة الفريسكو، أما الفرنسيون والبلجيكيون فكانوا يستخدمون الألوان الزيتية، ويهتمون بتفاصيل الملابس الرقيقة والمجوهرات، وبرزت في تلك الفترة شخصيات فنية في الشمال مثل

جان فان إيك، وروجيير فان دير ويدن، وبييتر بروجيل الأكبر الذي اهتم بالموضوعات اليومية في الحياة وتأثّر به الهولنديون والفنلنديون فيما بعد.

❖ التصوير التشكيلي في أواخر عصر النهضة:



هيلو للفنان جوزيف رفائيل 1975م، رسمت بالزيت على القماش.

بلغ التصوير التشكيلي ذروته في عصر النهضة في روما في بداية القرن السادس عشر الميلادي وأصبحت روما مركز الفنون لاستقرار البابا فيها ولأن أبرز فنانيْن في التاريخ بعد ليوناردو دافنشي- وهما رفائيل ومايكل أنجلو- قد عملا هناك، وقد جمع الأسلوب التشكيلي في تلك الفترة كل إيجابيات الأساليب السابقة له واستفاد منها، فجاءت الأشكال المرسومة رشيقة الحركة ولها قوة الأعمال الرومانية الكلاسيكية وواقعيتها.

اتسمت رسوم رفائيل بالتصميمات المتّزنة والمنسجمة التي تعبر عن طريقة الحياة الهادئة العظيمة، وقد أخذ نظام التصميم الهرمي للّوحة من الفنان ليوناردو دافينشي أمّا مايكل أنجلو فقد اهتم بالنحت، كما رسم المحاكمة الأخيرة وكانت صورة قوية البناء، وأشكاله متحرّرة بعض الشيء من الكلاسيكية القديمة.

◆ النمطية (الأسلوب التكلفي):

انتشرت في أوروبا في الفترة ما بين 1520- 1600م، وهي طريقة جمعت أسلوبي رفائيل ومايكل أنجلو، ولم تلتزم بتقليد الواقع بل عمد فنانوها إلى المبالغة والتصرف في الأشكال بتطويل بعض أجزائها، وأشهرهم بارمغيانو الذي رسم العذراء ذات العنق الطويل.

◆ التصوير في البندقية:

تكون الأسلوب الفينيسي في هذه المدينة التجارية، واختلف عن الأساليب السابقة لأنه لم يكن يهدف إلا إلى إمتاع المشاهد وإسعاده، فلم يكن هدفه أن يدفعه لعمل أشياء عظيمة أو يحثه على بطولات، وأهم فناني البندقية هم جيورجيوني، وتنتوريتو، وإل غريكو الأسباني الذي كان من أشهر الفنانين في أواخر عصر النهضة، والذي بالغ في النمطية، ومهّد بذلك لظهور مدرسة الباروك.

◆ بداية الباروك:

تأثّر التصوير التشكيلي- والفن عامة- خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين بعاملين: أولهما الانقسامات الكنسية، وثانيهما ظهور القوميات في أوروبا، وقد ظهر أسلوب الباروك في التصوير عندما بدأت الكاثوليكية في الرد على البروتستانتية وأمرت الفنانين أن يرسموا الموضوعات الدينية بطريقة واقعية وميسرة ومباشرة ليفهمها كل الناس، وكانت هذه هي أسس مدرسة الباروك ومكوّناتها، وبدأت الطريقة في روما سنة 1600م تقريباً، وانتشرت في بقية الأقطار، وكانت القومية من الأسباب الرئيسية لانتشارها لأن كثيراً من الأمم شعرت بذاتيتها وعملت على نشرها عن طريق الفن، وأهم فناني الباروك روبنز وكرافاجيو وكراشي وديبغو فيلازكيز الأسباني، واهتم الفن في هولندا في هذه الفترة برسم مناظر من الحياة اليومية، فكان الفنانون يرسمونها تلبية لرغبات أفراد الطبقة المتوسطة الذين كانوا يقتنونها، واشتهر في هولندا جان فيرمير ورمبرانت الذي أصبح أعظم فنان هولندي، ورسم موضوعات دينية باختياره لا بتوجيه من أحد، وكذلك بوسان الفرنسي.

❖ فن الروكوكو:

بلغ ذروته في فرنسا في الفترة ما بين 1720- 1780م، اتسمت رسوم الفنانين بالناحية الزخرفية كالباروك غير أن لوحاتهم كانت أصغر في أحجامها، وكانت الأعمال التشكيلية في الروكوكو شاعرية وخفيفة الظل وأغلبها خيالية وتعكس ذوق النخبة الفرنسية وقتذاك، وتُعد أعمال جين أونوري فراجونارد، ومنها لوحة الفتاة المتأرجحة خير مثال لهذه المدرسة.

د الفن في القرن التاسع عشر:

يُعد القرن التاسع عشر الميلادي قرن الثورات في مجال الفنون، فقد حاول الفنانون إعادة النظر عدة مرات في تقييم أعمالهم الفنية والطرق التي يمكن أن تنفّذ بها الأعمال الفنية ونتيجة لهذا ظهرت عدة مدارس نعرضها فيما يلي:

❖ الكلاسيكية الجديدة (الكلاسيكية المحدثة):

اشتهرت هذه المدرسة التشكيلية في فرنسا عقب الروكوكو في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين، وسبب شهرتها أن الحكام الفرنسيين بعد الثورة الفرنسية 1789م حاولوا تشكيل عاصمتهم على غِرَار روما القديمة، وتأثرت الفنون بذلك وعاد الفنانون للأساليب والموضوعات الرومانية في التصوير، فظهر فنانون تقليديون أهمهم جاك لويس ديفيد، ومع مطلع القرن التاسع عشر تخلّت مجموعة من الفنانين عن الموضوعات الرومانية وبدأت تصوّر موضوعات من الحياة المعاصرة واهتمّت بالخطوط والاتزان والوضوح في العمل التشكيلي.

❖ الرومانسية:

ظهرت الرومانسية في فرنسا كرد فعل للكلاسيكية الجديدة التي ركّزت على الاتزان والوضوح والتنظيم في العمل، ودعا الفنانون الرومانسيون إلى الاهتمام بالخيال والعواطف الخاصة بالفنان، واستبدلوا بأسلوب الكلاسيكية الجديدة الذي تميّز بالألوان النظيفة الناصعة والتكوينات المنسجمة تصوير مناظر تعبّر عن الحركة، ومنفّذة بألوان قوية، وبلمسات فرشاة توحي بالحيوية، وبظلال عميقة، وأسلوب الفنان ثيودور جريكو الفرنسي خير ما يعبّر عن هذه المدرسة،

إضافة إلى الفنان الأسباني فرانسسكو جويا الذي كان رومانسياً وواقعياً في آن واحد، فقد رسم الملوك وعامة الناس والجنود، ويعد يوجين ديلاكروا أعظم فنان رومانسي فرنسي.



احتراق دار البرلمان للفنان جوزيف م.و. تيرنر حوالي **1835**م، رسمت بالزيت على القماش.

وظهر في إنكلترا المصوران التشكيليان الرومانسيان جون كونستابل وج. م. و تيرنر، فدعا كونستابل إلى أن الفنانين ينبغي أن يستمدّوا موضوعات لوحاتهم من مشاهدتهم الخاصة في الحياة، وأن يعبّروا عن عواطفهم الخاصة في أعمالهم، فاهتم بالمناظر الطبيعية، أما تيرنر فقد اهتم بتأثيرات الألوان، ففي بعض أعماله يجعل الشكل يذوب على سطح اللوحة، لأنه غير محدّد بخطوط خارجية واضحة، وكان لهذين الفنانين أثر كبير على الفن الفرنسي، فقد ظهرت الانطباعية أو التأثيرية الفرنسيه لتؤكّد أسلوبهما.

❖ الواقعية:

أصبح الأسلوبان الكلاسيكي الجديد والرومانسي غير مرغوبين في فرنسا منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. وخلفهما الأسلوب الواقعي الذي بدأ بتصوير القيم الطبيعية الهادئة كما في أعمال كاميل كورو، وفرانك تيلييه، فأعمال هؤلاء الفنانين- إضافة إلى أعمال مجموعة من معاصريهم ممن تسمّوا بمدرسة الباربيزون، كانت لوحات بسيطة تصور المراعي والغابات، والأكواخ الريفية،

وأشهر فناني الواقعية في فرنسا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي هو غوستاف كوربيه الذي صور الواقع من حوله كما هو، وبعض أعماله تعدّ نقداً اجتماعياً، ولهذا عدَّها كثير من الناس لوحات غير جديرة بالتقدير.



منظر بالقرب من فولترا للفنان كاميل كورو 1838م، رسمت بالزيت على القماش.



محطة سان لازار القديمة في باريس، للفنان كلود مونيه 1877م، رسم بالزيت على القماش.

وقد ظهرت في إنكلترا جماعة من الفنانين عام 1848م، تدعو إلى العودة بالفن إلى أسلوب ما قبل رفائيل، حيث كانت موضوعات الفنون واضحة ونقية ودينية، غير أنها لم تدم طويلاً.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد كان الفن متأثراً بالفن الأوروبي حتى أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، ودرس أغلب الفنانين الأمريكيين الفن في أوروبا، وأول هؤلاء بنجامين وست الذي قام بتدريس الفن لعدد من الفنانين الأمريكيين، وكانت موضوعاتهم المفضّلة هي تصوير الشخصيات أو تصوير الوقائع التاريخية، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي شعر بعض الفنانين بضرورة إيجاد فن أمريكي ذي شخصية مستقلة عن الفن الأوروبي، فلجأوا إلى تصوير المناظر الطبيعية في الدنيا الجديدة (أمريكا) بأسلوب رومانسي، وصوّروا مناظر الأنهار، والسهول، وجبال الروكي، وحياة الهنود الحمر، وبعد الحرب الأهلية هناك (1861- 1865م) عاد الفنانون الأمريكيون إلى تقليد الفن

الأوروبي، بل إن البعض منهم أصبحوا أعلاماً في بعض الحركات الفنية الجديدة في أوروبا مثل ماري كاسات التي تُعد علماً من أعلام المدرسة الانطباعية أو التأثيرية.

ومن أهم أعلام الفن في القرن التاسع عشر الميلادي بفرنسا إدوارد مانيه الذي درس على الطريقة التقليدية، غير أنه فضل ألا تكون للوحاته أي رسالة أو أن تنقل أي عواطف خاصة وإنما تكون لوحات جميلة فقط، والجمال في نظره ينتج من جمع لمسات الفرشاة، والألوان، والوحدات الزخرفية والدرجات اللونية المختلفة، ورغم أن بعض الناس في عصره لم يقدروا لوحاته، إلا أن مسألة التركيز على اللوحة نفسها دون قصة ترويها أصبحت ظاهرة تشمل أعمال أغلب الفنانين الذين عاصروه أو جاءوا بعد زمانه.

❖ التأثيرية الانطباعية:

عُرفت المدرسة التأثيرية بعد أول معرض لها عام 1874م، واستمرت في الازدهار حتى عام 1910م، أخذت هذه المدرسة من مانيه عدم الاهتمام بالموضوع أو اللوحات التي تحكي قصصاً محدّدة، وأخذت من الواقعية اهتمامها برسم الواقع فصوّر فنانوها الحياة اليومية، وعامة الناس وحركة المواصلات في الطرقات، والمتنزهات وما شابه ذلك من موضوعات، كما أخذوا ألوان الرومانسيين الناصعة، ومن أهم أعلام هذه المدرسة كلود مونيه.

❖ ما بعد الانطباعية:

يُطلَق هذا الاسم على مدرسة غير محددة المعالم، والمقصود به التعبير عن أعمال الفنانين بول سيزان، وبول جوجان، وفنسنت فان جوخ وكلهم فرنسيون عدا الأخير فقد كان هولندياً، وركز سيزان على تصوير الكتلة واهتم بالبناء الأساسي لما يرسم من أشياء، وأرجع الأشكال إلى أصولها فهي إما كروية أو هرمية أو مكعبة وقد استوحت المدرسة التكعيبية فكرتها من أعمال سيزان، الذي كان لقبه أبو الفن الحديث.

أمـا أعمـال جوجـان فقـد اهتمـت بالجانـب الزخـرفي، وكانـت ألوانـه باهتـة وأشكاله التي رسمها غير مظللة، وخطوطه التي يستخدمها مائلة عادة، وكان يهتم بالبساطة والنقاء في الحياة وجعل لوحاته تعبّر عن ذلك برحيله إلى جزيرة تاهيتي، وتصويره لحياة البسطاء هناك، ورغم اهتمامه بالبساطة فلم تخلُ أعماله من تناول موضوعات فكرية معقدة مثل لوحته الفخمة من أين أتينا؟ ومن نحن ؟ وإلى أين نذهب؟ التي صور فيها مراحل الحياة من الطفولة حتى الموت بشخصيات تبدو عليها الحيرة، والعجز عن إجابة هذه الأسئلة.



صانع الساعات للفنان بول سيزان 1900م، رسم بالزيت على القماش.



المقهى الليلي للفنان فنسنت فان كوخ 1888م رسمت بالزيت على القماش.



منظر طبيعي في كوليور للفنان هنري ماتيس 1905م، رسمت بالزيت على القماش.

وعبّر فان كوخ عن مشاعره الخاصة في أعماله التشكيلية، باستخدام ألوان فاقعة ولمسات فرشاة عنيفة فقد كان يستخدم ألوانه الزيتية من الأنبوب مباشرة دون مزجها، وحاول سُوْرَا التلوين بوضع نقاط صغيرة من ألوان متجاورة لتختلط في عين المشاهد، وسُمِّيت طريقته هذه بالتنقيطية أو الترقيشية والتي لم يتبعها كثير من الفنانين.

وفي بداية القرن العشرين ظهرت مجموعة من المدارس الفنية التي لم تستمر لفترة طويلة، غير أنها ساعدت في إيجاد أساليب جديدة للتعبير، وأهم هذه المدارس الوحشية والتكعيبية.

هـ الفن في القرن العشرين:

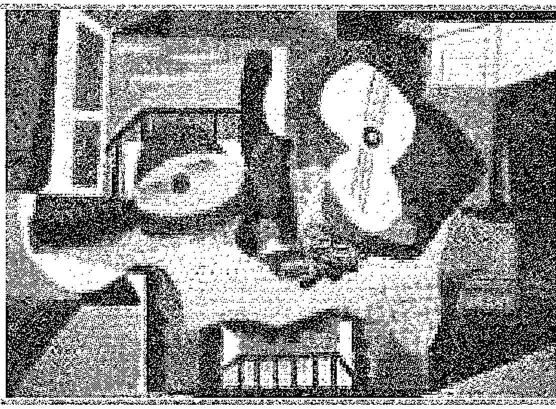
نتناول هنا الفن في القرن العشرين في الغرب وبعض الأقطار الأجنبية الأخرى.

❖ الوحشية (الفوفية):

ظهرت الوحشية الفوفية في فرنسا في الفترة ما بين 1903- 1907م وكان زعيمها هو هنري ماتيس وتبعه أندريه ديران وراوول دوفي وغيرهما، واهتموا بتصوير الراحة ومتع الحياة واستخدموا ألواناً فاقعة وقوية ولا تمت إلى ألوان الأشياء في الطبيعة بصلة، فسيقان الأشجار لا تكون عندهم بُنِّية اللون بل قد تكون حمراء أو صفراء فاقعة، أو بنفسجية، فكان جلّ اهتمامهم منصباً على الألوان النقية الناصعة والأشكال المسطحة المحددة بخطوط داكنة.



الجميلة للفنان بابلو بيكاسو 1912م، رسمت بالزيت على القماش.



المندلين والقيثار للفنان بابلو بيكاسو 1924م، زيت ورمل على مشمع.

❖ التكعيبية:

ظهرت التكعيبية في فرنسا عام 1907م، وأهم أعلامها جورج براك وبابلو بيكاسو، وكانت المدرسة بمثابة ثورة ضد تصوير الطبيعة بالأساليب التقليدية فرفض فنانوها تصوير العواطف، والقصص في لوحاتهم، كما رفضوا تصوير الجو أو الضوء أو إثبات المنظور، واهتمّوا بتصوير الأشكال في تكويناتها الهندسية الأساسية، ولتحقيق هذا

فقد صوروا الشكل الواحد من عدة جوانب وزوايا في محاولات لإيجاد أشكال ثلاثية الأبعاد على مساحات مسطحة، وتعمَّد بعض التكعيبيين ألا يكون هناك أي شيء يشبه الطبيعة، وبهذا مهدوا للمدرسة التجريدية.

❖ المستقبلية:

ظهرت المستقبلية في إيطاليا في نفس الوقت الذي ظهرت فيه التكعيبية في فرنسا، وكان هدف هذه المدرسة هو تصوير حركة حياة المجتمعات الصناعية الحديثة وسرعتها، فصوروا السيارات والقطارات والدراجات والناس في حركة دائبة ومن أبرز أعلامها أمبرتو بوكشيوني، وجياكوموبالا.

❖ التعبيرية:

تهدف المدرسة التعبيرية - التي ظهرت في ألمانيا - إلى التعبير عن وجهات نظر الفنانين الخاصة عن هذا العالم، وللتعبير عن أحاسيسهم، وقد لجأ الفنانون التعبيريون إلى تغيير الأشكال واستخدام الألوان الملائمة لكل موضوع، كما حاولوا تصوير الجزء الواقعي من العالم الذي يمكن رؤيته في لحظة خاطفة، وحرّفوا هذا الواقع ليعبّروا عن وجهات نظرهم الشخصية عن العالم من حولهم، وكان أغلب التعبيريين يستخدمون الألوان ليُظْهروا عالماً مشحوناً بالعواطف والأشجان والمعاناة، كما صوّر بعضهم صوراً شاعرية ورمزية، وأهم أعلام هذه المدرسة أرنست لودفيغ كيرشز وإيميل نولد وماكس بيكمان الألماني، إضافة إلى إدفارد منش النرويجي الأصل، وفاسيلي كاندنسكي الروسي وبول كلي السويسري.

❖ الداديَّة (أو الدَّادائية):

ظهرت هذه المدرسة حركةً عالمية عام 1916م في سويسرا، وسرعان ما انضم إليها فنانون من كثير من الأقطار الأخرى، وكانت المدرسة ثورة ضد التخريب الذي أحدثه الإنسان في العالم نتيجة للحرب العالمية الأولى، فحاول

الداديون التعبير عن استيائهم من كل ذلك لكن ذلك التعبير كان بطريقة عدمية وسلبية، وأهم أعلام هذه المدرسة ترستان تزارا، ومارسيل دوشام.

◆ السيريالية:

هذه المدرسة كوّنتها جماعة من الفنانين والكُتّاب والفلاسفة في باريس عام 1924م، وتشترك هذه المدرسة مع الدادية في الثورة ضد وحشية الإنسان وعنفه، غير أنها حاولت اكتشاف بواعث العنف بالغوص في أعماق النفس البشرية، واكتشاف العقل اللاواعي.

وتطوّرت المدرسة في اتجاهين: اتجاه حاول إيجاد أحاسيس جديدة في عقل المشاهد بوضع صور متناقضة متجاورة في اللوحة، وكان بعض هذه الصور خيالياً يشبه الأحلام، وبعضها أشياء من الحياة اليومية، وكلها توضع في فراغ عميق، وتكون النتيجة لوحات غريبة لا يستطيع الشخص أن يجد لها معنى منطقياً، ومما زاد غرابة لوحات السيرياليين أنهم أسموا لوحاتهم أسماء غير معتادة، وتزعّم هذا الاتجاه من المدرسة السريالية سلفادور دالي الأسباني الأصل وجيورجيو دو شريكو الإيطالي.

أما الاتجاه الثاني، ويُسَمَّى بالحركية الذاتية فقد تزعَّمه ماكس إرنست الألماني، وأندريه ماسون الفرنسي وكان هذا الاتجاه يدعو إلى ضرورة أن يحرر المصورون أنفسهم من طريقة الإبداع الواعي، فحاولوا تحريك فرشاتهم بحرِّية تمكّن العقل الباطن من إنتاج الأعمال الفنية، وكانوا يعتقدون أن مثل هذه الأعمال تعبر عن روح الفنان.

ومن السيرياليين من طوّر أسلوباً خاصاً به مثل جوان ميرو الأسباني، الذي بسط الأشكال غير أنه جعلها تحتفظ بخيالات السيريالية، ومنهم بايت موندريان الهولندي أيضاً الذي جعل أشكاله كلها هندسية، واقتصر على الألوان الأساسية إضافة إلى الأبيض والأسود والرمادي.

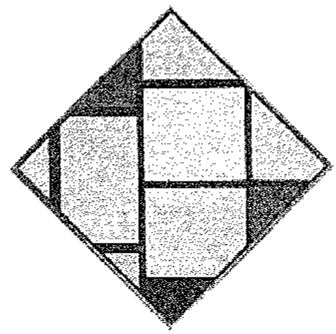
◆ الفن المكسيسكي:

بلغ الفن المكسيكي ذروته في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين الميلادي، عندما اهتمت مجموعة من الفنانين بتصوير موضوعات تؤكّد المشاعر القومية، فصوّروا شخصيات مكسيكية مشهورة استخدمت صورهم في تزيين المباني العامة، ولهذا اهتم أكثرهم بالجدران، وأهم أعلام الفن المكسيكي دييجو ريفيرا وخوزيه أوروزكو.

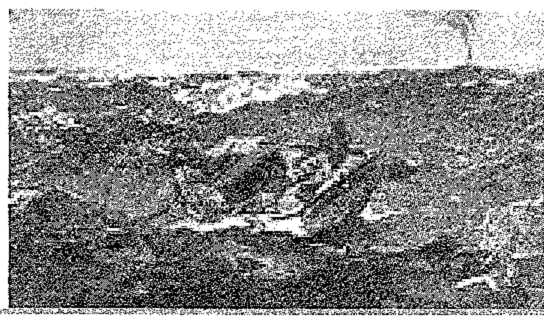
◆ الفن الأمريكي (1990 1940):

أقام ثمانية من الفنانين الأمريكيين بقيادة روبرت هنري معرضاً مشتركاً عام 1908م وسمي معرض الثمانية، وعلى الرغم من اختلاف أساليبهم التعبيرية إلا أنهم قد أجمعوا على معارضة التصوير الأمريكي السابق لحركتهم ووصفوه بالجمود والعاطفية، ودعوا لأن يعبّر الفن الأمريكي عن الحياة الحديثة، وقد صور بعضهم مناظر واقعية من الطرقات والمصايف وحلبات المصارعة، وبما أن هذه الموضوعات لم تكن فناً فقد لاقت نقداً لاذعاً.

وقد تأثر الفن الأمريكي بالفن الأوروبي وسافر عدد كبير من الفنانين إلى أوروبا وأخذوا الأساليب الحديثة من هناك، ويمثل هؤلاء ماكس ويبر وتشارلز شيلر اللذان نقلا التكعيبية من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وفي عام 1913م أقيم أول معرض ضخم للفن الحديث الأوروبي بأمريكا وسُمِّي معرض الأسلحة، وكان له أثر في تغيير أساليب الفنانين الشباب، فأصبحوا يقلّدون المدارس الأوروبية الحديثة وصوّر بعض الفنانين مناطقهم وولاياتهم التي عاشوا فيها، كما صور بعضهم الأساطير والخُرافات في محاولة لإيجاد فن أمريكي مميّز، ومن أهم أعلام الفن الأمريكي في تلك الفترة آرثر ديفيز (الذي نظم معرض الأسلحة وشارك فيه)، وتوماس بنتون وجرانت وود.



تركيب المُعَيَّن في مربع للفنان بايت موندريان 1925م، رسمت بالزيت على القماش.



تيار الخليج للفنان ونسلو هومر، 1899م، رسمت بالزيت على القماش.

❖ التعبيرية التجريدية:

هاجر عدد من كبار الفنانين الأوروبيين إلى أمريكا بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية عام 1939م، وأهم هؤلاء ماكس أرنست وهانز هوفمان وفيرناند ليجيه، وأندريه ماسون، وبيت موندريان، وقد كان لهؤلاء الفنانين أثر كبير على الفن الأمريكي، وكانت نتيجة تفاعلهم مع الفن الأمريكي آنذاك ظهور المدرسة التعبيرية التجريدية، فظهر جاكسون بولوك ويلم دي كوننج، اللذان قاما بإنشاء المدرسة الحركية أو التصوير الحركي الذي يرى أن التصوير ينبغي أن يكون نتيجة طبيعية للتعبير الحر، وركزا على أهمية المجهود البدني في الإبداع، فكان بولوك يفرش لوحاته على الأرض ويسكب عليها الألوان وهو يتحرك حولها، أما دي كوننج فقد كانت بعض لوحاته تصوّر أشياء يمكن التعرف عليها.

قاد بارنيت نيومان ومارك روثكو مجموعة أخرى من الفنانين اهتمّت بأن تكون الأشكال واضحة في الصورة وأن تكون الألوان في شكل بقع على اللوحة بدلاً من وضعها بالفرشاة، فتكوِّن بذلك جزءاً من سطح اللوحة، وكان هناك من الفنانين، مثل أندرو وايت، من استمر في التصوير الواقعي خلال الخمسينيات ولم يتأثر بالأساليب الحديثة.

❖ بوب آرت:

ظهرت هذه المدرسة في أواخر الخمسينيات رد فعل للتعبيرية التجريدية التي تخلّت عن الشكل تماماً، وقد اهتم فنانو هذه المدرسة ببناء أعمالهم حول أشياء مُعتادة مثل علامات الطرق، وملصقات الإعلانات، والصور الضوئية الصحفية، وقوارير المشروبات فكانوا يرسمون هذه الأشياء بدقة متناهية دون أن يضعوا فيها أي قيم تعبيرية، وأهم أعلام هذه المدرسة جاسبر جونز وروبرت روشنج بيرج.

❖ التصوير الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية:

أصبحت الولايات المتحدة مركزاً للفن بدلاً من أوروبا منذ أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين، وقلّد الفنانون الأوروبيون أقرانهم الأمريكيين واقتبسوا أساليبهم، ورغم هذا فقد انفرد بعض الفنانين الأوروبيين بعد الحرب بأساليب خاصة بهم ومن هؤلاء الفنان الإنكليزي فرانسيس بيكون الذي أوجد أسلوباً يمزج مابين التكعيبية والسيريالية والتعبيرية ومنهم جين دوبوفيه الذي آثر تقليد الفن العامي بدلاً من الفن العلمي المدروس، والمدرسة الوحيدة التي ظهرت في أواخر الخمسينيات في أوروبا ثم انتقلت بعد ذلك لأمريكا هي مدرسة الخداع البصري (فن الأوب) التي تعتمد على التجريد الكامل، فهي تتألف من ألوان وخطوط وأشكال هندسية تُنَظَّم بطريقة تخدع البصر، وتوهم بحركة على سطح اللوحة.

❖ الفن المختزل:

ظهرت حركة الفن المختزل في الولايات المتحدة في الستينيات تدعو إلى تجريد الفن من المحتوى العاطفي، أو المعاني الخاصة أو التفسيرات الرمزية، وتدعو إلى تبسيط اللوحة لتشكّل تكويناً من الألوان والأشكال والأحجام فقط.

حاول الفنانون خلال السبعينيات التجريد بإضافة خامات حقيقية أو لصقها كالألمنيوم واللدائن المطاطية والأخشاب على لوحاتهم بدلاً من الاكتفاء برسمها، كما حاول بعضهم تقديم كتل وفراغات حقيقية في أعمالهم بدلاً من الإيهام بها، فقدموا آلات، وأضواء كهربائية توجد حركة في أعمالهم أو تحددها من الخارج.

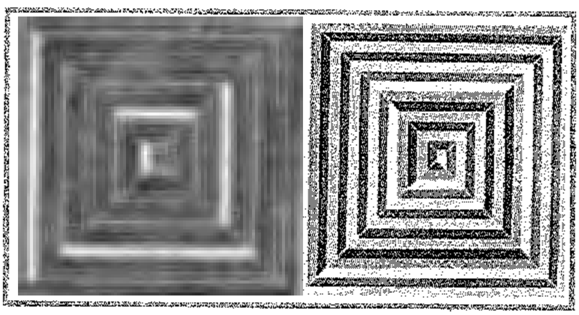
وتبع بعض الفنانين المعاصرين الأسلوب الذي سُمِّي بالواقعية الجديدة، التي تبالغ في محاكاة الواقع وتنافس آلات التصوير، وحاول أصحاب هذه المدرسة تجنّب توضيح مراميهم من اللوحات، فرسم الفنان روبرت بختل لوحته المسماة شخص بجانب سيارته، وهي لوحة لا يستطيع المشاهد أن يتعرف على المعنى المراد منها، وهل المقصود منها تمجيد دور السيارة في حياتنا المعاصرة أم المقصود هو السخرية من اهتمام الناس بالسيارات، أم مجرد تسجيل منظر من الحياة اليومية، وعلى العموم فأغلب أفراد هذه المدرسة يدعون المشاهد لرؤية العمل الفني كمجموعة ألوان، وأشكال وملامس، وهذا ما دعا إليه التجريديون منذ سنوات عديدة، وتهتم أغلب مناحي الفن المعاصر بمعالجة القضايا التي يعيشها الناس كالحروب والفقر والتفرقة، وبعضهم لا يهتم إلا بالتجديد والتفرّد.

و التصوير المعاصر:

الصورة الجديدة:

في نهاية السبعينيات من القرن العشرين ظهرت تطورات جديدة في التصوير أو الرسم الأوروبي والأمريكي، من تلك حركة "الصورة الجديدة" في الولايات المتحدة الأمريكية التي افتتح معرضها في "متحف وتني للفن الأمريكي" في نيويورك عام 1978م، وتدعو هذه الحركة إلى مزيد من الاهتمام بالتشخيص (رسم الأشخاص) في الرسم وبمزيد من الانفتاح في التواصل مع المتلقي.

التعبيرية الجديدة:



مازق جاسبر للفنان فرانك ستيلا 1963م، رُسمت على القماش.

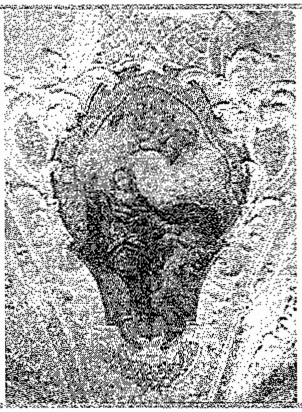
لعب الفنانون الألمان دوراً قيادياً في تحديد اتجاه تعبيري جديد شمل تأثيره العديد من الفنانين في بريطانيا وأمريكا وإيطاليا، ومن أبرز هؤلاء الفنانين الألماني كيفر الذي تناول لوحاته موضوعات سياسية مستمدة من تاريخ ألمانيا النازية ، وسار في هذا الاتجاه الرسام الأمريكي جوليان شنابل وجان- ميشيل باسكيات، ففي أوائل الثمانينيات قام شنابل بإلصاق صحون متكسرة على لوحاته بوصفها امتداداً لضربات فرشاته، أما باسكيات وهو أمريكي أفريقي، فقد جمعت أعماله بين التعبيرية الجديدة وحركة الجرافيتي (الكتابة والرسم على جدران البيوت والمنشآت العامة)، وعلى الرغم من وفاته في سن السابعة والعشرين فقد ترك أثراً ملحوظاً في هاتين الحركتين، ويتضح اتجاهه من لوحته أفارقة هوليوود التي رسمت على القماش محاكية فن الجرافيتي برسم وجوه أشخاص وعبارات مستمدة من الثقافة الشعبية وما يموج به المجتمع من تيارات متصارعة، كما أن من قادة حركة الجرافيتي الرسام الأمريكي كيث هيرنج الذي ترك رسوماً وكلمات محفورة على جدران المباني العامة.

ما بعد الحداثة:

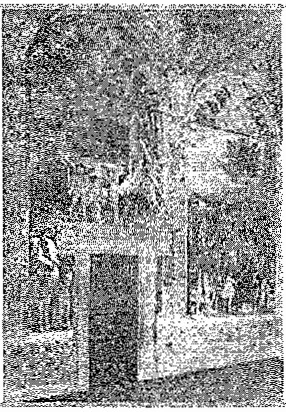
يمكن النظر إلى إحياء الرسم التشخيصي (رسم الأشخاص) وغير ذلك من التقنيات التصويرية التقليدية باعتباره رفضاً للعناصر المتطرفة من حركات الحداثة الطليعية في الفن، ويطلق على هذا الرفض للحداثة في الفن والعمارة اسم ما بعد الحداثة، وما بعد الحداثة لا تعارض رفض التقاليد البالية- الرفض الذي ترتكز عليه الحداثة- وإنما تعارض التجديد الذي لا هدف له سوى التجديد، فمن مرتكزات ما بعد الحداثة أن كل أنواع التمثيل للأشياء والأشخاص والأفكار جائزة، ويعد الرسامون إيريك فشل وشري ليفاين وروبرت لونجو وديفيد سال ما بعد حداثيين على الرغم من تباين اهتماماتهم، فقد اهتم فشل برسم الأشخاص بينما انشغل ليفين بإنتاج رسم جرافيتي وإعادة إنتاج لوحات لرسامين سابقين باستخدام الألوان المائية، في حين تجمع أعمال سال بين الكلمات والصور في عناصر مشتبكة تستحث المشاهد على الربط بينها.

وفي روسيا، ظهر أسلوب البرسترويكا أو الحرية في أعقاب تفكك الاتحاد السوفييتي السابق (1991م) وتداعي الشيوعية، ومن أهم رواده كاباكوف وإريك بولاتوف[1].

التصوير الجصي: Fresco



تصوير جصي من بافاريا في ألمانيا



الرسوم الجصيّة الرائعة الألوان زينّت كثيراً من القصور والمباني العامة في عصر النهضة.

تصوير جصي أو فريسكو، هو أحد أشكال الفن التي يتم من خلالها استخدام الجص كمادة لتمليط أو تجصيص سقف أو جدران بشكل فني، كلمة فريسكو جاءت من الكلمة الإيطالية affresco والتي تعني غض أو طري.

تاريخ التصوير الجصي:

تاريخ التصوير الجصي غير واضح لكن تم العثور على العديد من أعمال التصوير الجصي في حوض المتوسط وخصوصاً في مصر والمغرب، كما وجدت أعمال في اليونان والهند وغيرها، أما بالنسبة للمشرق العربي فقد وجدت بعض من أعمال الفريسكو أو التصوير الجصي في قصر عمرة في الأردن تعود للحقبة الأموية، وبالنسبة لعصر النهضة في أوروبا فلقد سجلت العديد من أعمال الفريسكو التي بقي

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

أثرها واضحاً في الفن مثل جدارية العشاء الأخير ليوناردو دا فينشي وعدد من جداريات الفاتيكان وإيطاليا[1].

والتصوير الجصّي رسم يتم على الجص الجديد باستخدام الألوان المخلوطة بالماء، ولعمل التصوير الجصي يقوم الفنان أولاً بعمل رسم يُسمى كارتون، وهو رسم تخطيطي بالحجم المضبوط للصورة المقترحة، ويعمل أيضاً رسماً تخطيطياً أصغر بالألوان، ويتم وضع جص جديد سائل على سطح الحائط أو السقف المراد زخرفته، ويضع الفنان الرسم التخطيطي على الجص ويرسم الحدود، وبذلك يكون معدّاً لبدء الرسم، وبعد مزج الألوان الجافة بالماء، يقوم الرسام باستخدام الفرشاة في وضع الخلطة على الجص المبتل وبعد أن يستقر الجص تلصق الألوان بصفة دائمة على السطح، ويجب أن يتم العمل بسرعة لأن الجص لن يُمسك الألوان التي توضع بعد أن يجف، وفي نهاية اليوم يُنزع الجص غير المصبوغ بالألوان وتُنظف الحافة لعمل اليوم التالي، يترك الجير الذي على الجصِّ بقعة صبغية، ويمكن فقط استعمال الصبغة التي يمكنها مقاومة فعل الجير في التصوير الجصي، ومعظمها ألوان أرضية ليس لها بريق الألوان التي تُستخدم في التصوير الزيتي، وبلغ التصوير الجصي أعلى مستوى له خلال عصر النهضة الإيطالي في القرن 15 و16 الميلاديين (أنظر أيضاً: الفريسك: Fresco).

التصوير الزيتي: Oil painting

التصوير الزيتي هو أحد أشكال الفنون التشكيلية، وقد عُرف هذا الفن منذ أقدم العصور، وكان سائداً عند قدماء المصريين والآشوريين اليونانيين، وقد لعب دوراً هاماً في تاريخ الحضارة والمدنية، ولم تكن الألوان الزيتية مادة التلوين في الفن القديم بل كانت الأنكوستا، والتامبيرا، والفريسك.

---

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

أنواع التصوير:

- الأنكوستا: ألوان تمتزج بالشمع السائل وتستعمل وهي ساخنة.
- التامبيرا: ألوان ناعمة جداً تمزج بصفار البيض والصمغ.
- الفريسكو: كلمة إيطالية معناها طازج يلون بها على الجص الحديث المزج.

ويرجع الفضل في اكتشاف الألوان الزيتية إلى الأخويين الهولنديين (هيوبرت وجان فان ايك) فهما أول من أتقن مزج الألوان بالزيت وحصلا على مزيج سريع الجفاف وضّاء اللون ثم انتقلت بذور التصوير الزيتي إلى سائر الأقطار، وقد بلغ قمته على مدار التاريخ، وقد اشتهر بهذا النوع من الفنون التشكيلية فنانين كثيرين منهم بيكاسو، ليوناردو دافينشي ومايكل أنجلو.

يعتمد التصوير بالزيت على عوامل عدة أهمها:

1- الإلمام التام بطريقة الأداء او ما يسمى بالتكنيك.
2- اتقان الرسم من حيث جمال الخطوط واستيفاء قيم الظل والنور وإيجاد النسب الصحيحة للمرئيات.
3- ايجاد الوضع المناسب للنموذج المراد رسمه.
4- الابتعاد عن الموضوعات التافهة والأوضاع المألوفة المبتذلة، والبدء بموضوعات الطبيعة الصامتة في أول الأمر ثم الانتقال بعدها الى تصوير الموضوعات الأخرى.
5- الإلمام بنظريات الألوان والعناية التامة بدراسة كيمياء الألوان[1].

السطح المُستخدم للرسم:

هو السطح الذي يرسم عليه الفنان بخامة الالوان الزيتية، وهو عادة يكون من القماش وهو أما الدمور أو توال أو الخشب وفي جميع الحالات يجب معالجة السطح وذلك عن طريق سد مسامه بمعجون حتى لا يتسرب اللون خلال الانسجة وفي حالة إذا كان السطح المراد الرسم عليه هو القماش يشد أولاً على برواز من الخشب لكي تكون الابعاد متساوية ولا يحدث أي كرمشة في أي جزء من اللوحة.

---

(1) منتديات فن الرسم العربية http://www.drawart.com

طريقة تحضير السطح للعمل:

القماش أو الخيش:

يباع القماش الخاص بالتصوير الزيتي جاهز في المكتبات ويوجد منه عدة اصناف اجودها ما كان سميكاً وعلى سطحه حبيبات خشنة لأنها تزيد في جمال اللوحة، ويمكن تحضير هذا القماش بشد الخيش على إطار خشبي وتحضير الغراء بنقعه في الماء لمدة 24 ساعة، ثم تسخينه حتى يذوب الغراء ويترك السائل حتى يبرد، ويدهن الخيش بطبقة ثانية وثالثة حتى تتشبع مسامه، وبعد جفاف الخيش تماماً يصقل سطحه بورق الصنفرة وبذلك يصبح معداً للرسم عليه.

المعجون:

معجون زيتي يحتوي على:

1- جزء غراء يضاف على 3 جزئ ماء ساخن.

1- جزء زيت مجهز.

5- جزء سبيداج.

1- جزء زنك.

الألوان:

تسمى الاخضاب فهي تعطي اللون المطلوب ولا تذوب في الزيت وتكون منتشرة فيه ويزيد العمق اللوني ويزيد البريق، يجب أن يكون اللون له قوة لونية أي له القدرة على التلوين وقوة عتامة أي مقدرة على اخفاء السطح الذي تحته.

لمحة عن كيمياء الألوان:

أن أكثر الألوان الموجودة في المكتبات مستخلصة كيميائياً من مركبات معدنية وعضوية، منها ما يذوب بالماء والكحول ومنها ما يمزج بالزيت وغيره، ومعظم الألوان يمكن مزجها مع بعض بدون ضرر إلا أن بعضها قد يتفاعل كيميائياً فيفسد اللون المطلوب وبالتالي يفسد جمال اللوحة ويضيع رونقها.

والألوان منها ما هو شديد اللون وكثيف ويحتاج إلى كمية كبيرة من الزيت ويستعمل غالباً في تلوين المسطحات الأولى من اللوحة.

ومنها ما هو خفيف وشفاف ويستعمل بمسحات خفيفة.

بعض الإرشادات عن تفاعل الألوان ببعضها:

1- الأبيض أكثر الألوان استعمالاً في تخفيف باقي الألوان، وأهم أنواعه الأبيض الزنك فهو لا يتفاعل مع الهواء كأبيض الرصاص الذي يتغير لونه بتأثير الجو، أما أبيض الفضة فلا يصح إضافته لأخضر فيرونيز أو أخضر الكروم.

2- يستحسن استعمال جميع الألوان الترابية لأنها ثابتة لا تتغير، كما أن ألوان الكادميوم أفضل بكثير من الكروم.

المُذيبات:

هي الجزيء المتطاير ومهمتها ضبط اللزوجة وإعطاء طبقة منتظمة على اللوحة ويجب أن يكون لها قوة اذابة وهو التربنتين.

الزيوت المستخدمة:

ان الزيت له أهمية كبيرة بالنسبة للتصوير الزيتي، فهو يربط اللون بالسطح ويمكن التحكم في درجة اللمعان بزيادة نسبة الزيت أو الاقلال منه، ويجب أن يكون الزيت المستخدم في الرسم أن يكون من الزيوت الجفوفة أي تجف بالهواء مثل زيت بذرة الكتان.

المجففات:

هي المواد التي تضاف إلى الزيوت والألوان أثناء عملية الرسم لتسرع من جفافه ولا تضاف إلى أي زيوت إلا التي تجف بالأكسدة في الهواء.

أنواع الفرش:

الفرشاة الجيدة هي التي تستوعب أكبر كمية من اللون المخلوط بالزيت بين شعرها، ومنها الفرشاة ذات الشعر الخشن المصنوعة من شعر الخنزير الصيني

لأن الشعرة مسننة بطولها ويجب مراعاة تنظيف الفرشاة جيداً بعد عملية الرسم وذلك عن طريق غمرها في المذيب التربنتين ثم بعد ذلك غسلها بالمياه الساخنة، ويجب عدم وضعها في وضع رأسي وترتكز على الشعر كي لا يتلف.

كيف تبدأ بتصوير لوحة زيتية:

بعد شد الخيش على الإطار ارسم الموضوع بالفحم لسهولة ازالته، وعند مزج الألوان على اللوحة استعمل سكيناً خاصة أو فرشاة ثم أشرع باستخدام اللون بتذويبه في زيت بذرة الكتان مضافاً إليه بضعة نقاط من التربنتين بنسبة 2 إلى 1، وتغطى اللوحة بالألوان المطابقة للعناصر الموجودة في الموضوع مع مراعاة الدقة في التعبير عن درجات اللون وعلاقة الألوان بعضها ببعض لتحقيق الانسجام اللوني الهارموني[1].

التصوير الضوئي: Photography

التصوير الضوئي photography هو عملية إنتاج صور بوساطة تأثيرات ضوئية، فالأشعة المنعكسة من المنظر تكون خيالاً داخل مادة حساسة للضوء، ثم تعالج هذه المادة بعد ذلك، فينتج عنها صورة تمثل المنظر، ويسمى التصوير الضوئي أيضاً التصوير الفوتوغرافي، وكلمة فوتوغرافي ضوئي مشتقة من اليونانية، وتعني الرسم أو الكتابة بالضوء، لذلك فالتصوير الضوئي أساساً هو رسم صورة بالأشعة الضوئية، تلتقط الصور باستخدام آلات تصوير تعمل إلى حد بعيد بنفس أسلوب عمل العين البشرية، فآلة التصوير كالعين تستقبل الأشعة الضوئية المنعكسة من المنظر وتجمعها في بؤرة باستخدام نظام من العدسات، وتكون آلة التصوير خيالاً يسجل على الفيلم، ونتيجة لذلك، فإن هذا الخيال الذي يمكننا أن نجعله ثابتاً، يمكن أيضاً مشاهدته بوساطة عدد غير محدود من الأفراد.

يعتبر براون Braun ونادار Nadar ودوماشي Demachy من الرواد الذين ارتقوا بمفهوم التصوير الضوئي من مجرد وسيلة لنقل الواقع أو مهنة لكسب العيش

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

إلى اعتباره وسيلة للإبداع واعتباره نوعاً من أنواع الفنون البصرية حتى أنه جارى فن التصوير (الرسم) في عصرهم خاصة في اتجاهه السريالي عام 1920.

لقد تطور فن التصوير بتطور آلات التصوير فظهر التصوير الملون ومن ثم التصوير الرقمي الذي استبدل الفلم بحساس الكتروني، هذا بالإضافة إلى التنوع الهائل في مواضيع التصوير كالتصوير الجوي على سبيل المثال وتصوير قاع البحار والتصوير المجهري[1].

كان أول من أتى بمفهوم التصوير الضوئي عن طريق الكاميرا ذات الثقب والقمرة المظلمة العالم المسلم أبو الحسن ابن الهيثم، ثم تطور فن التصوير بتطور آلات التصوير فظهر التصوير الملون ومن ثم التصوير الرقمي الذي استبدل الفلم بحساس الكتروني، هذا بالإضافة إلى التنوع الهائل في مواضيع التصوير كالتصوير الجوي وتصوير قاع البحار والتصوير المجهري.

العملية التصويرية:

كيف يتشكل الخيال داخل آلة التصوير:

تتكون آلة التصوير بصورة أساسية من صندوق له عدسة في أحد جوانبه وفيلم في الجانب الآخر، يدخل الضوء المنعكس من المنظر إلى آلة التصوير عبر العدسة التي تركّز أشعة الضوء لتشكل خيالاً للمنظر على الفيلم، تُكوِّن الأشعة الضوئية الصادرة من أعلى المنظر، الجزء الأسفل من الخيال، بينما تكوِّن الأشعة الصادرة من أسفل المنظر، الجزء العلوي من الخيال، لذلك يظهر الخيال مقلوباً على الفيلم، تبدأ عملية التصوير وتنتهي مع الإضاءة، فالأشعة الضوئية تدخل إلى آلة التصوير وتتركّز في شكل خيال، هذه الأشعة الضوئية تُعَرِّض الفيلم داخل آلة التصوير فتسبب تغيرات كيميائية على سطح الفيلم الذي يعالج بعد تعريضه للضوء بكيميائيات خاصة في إجراءات تسمى التظهير (التحميض)، وتنتهي عملية التصوير باستخدام الضوء لعمل صورة مطبوعة، بنقل الخيال من الفيلم إلى قطعة من ورق خاص.

---

(1) المصدر السابق.

وهناك خمس خطوات أساسية في عملية إظهار صورة ضوئية هي:

1- تجميع الأشعة الضوئية.

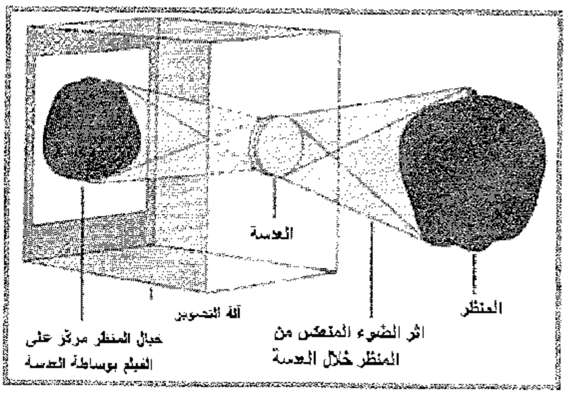
2- تركيز الخيال.

3- تعريض الفيلم للضوء.

4- تظهير الفيلم.

5- طباعة الصورة.

1 - تجميع الأشعة الضوئية:



آلة التصوير هي أساساً صندوق له حدقة (فتحة) في أحد جوانبه، وبه فيلم في الجانب المقابل، ويجب أن تكون جميع جدران آلة التصوير الداخلية سوداء تماماً، حتى تسقط على الفيلم فقط الأشعة الضوئية المارة من الحدقة، وبآلة التصوير أداة تسمّى الغالق تنفتح فقط عندما تكون آلة التصوير في حالة الاستخدام لعمل صورة، وتبقى مغلقة بصفة دائمة لتمنع الضوء من الوصول إلى الفيلم، وفي جميع آلات التصوير تقريباً تكون الحدقة جزءاً من النظام العدسي الذي يركز الأشعة الضوئية الداخلة على الفيلم، وبهذه الطريقة تجمع العدسة إضاءة كافية لتعريض الفيلم في جزء من الثانية فقط، بينما قد يطول التعريض لعدة دقائق بدون عدسة، وعندما ينفتح الغالق يمر الضوء المنعكس على المنظر من خلال الحدقة ليكوّن خيالاً للمنظر على الفيلم، حيث تمر الأشعة الضوئية الصادرة من الجزء العلوي من المنظر من خلال الحدقة لتقع على الجزء الأسفل من الفيلم، أما أشعة

الجزء الأسفل من المنظر، فهي التي تكوِّن الجزء الأعلى من الخيال، لذلك يظهر الخيال مقلوباً على الفيلم.

2 - تركيز الخيال:

بالإضافة لتركيز الأشعة الضوئية الداخلة، فإن عدسة آلة التصوير تعمل على تركيز هذه الأشعة على الفيلم، فهي تحتي الأشعة المارة من خلال الحدقة لتكوِّن خيالاً واضحاً، ويرتبط التحديد الواضح للخيال على المسافة بين المنظر والعدسة، وأيضاً بين العدسة والفيلم، ولكثير من آلات التصوير نظام تركيز آلي، يمكنه تحريك العدسة إلى الأمام والخلف، وتوجد آلات تصوير أخرى عدساتها ثابتة، تركز المناظر آلياً على مسافة محدودة من العدسة.

3 - تعريض الفيلم:

يتكون الفيلم الأسود والأبيض من قطعة من الورق أو البلاستيك تسمى المستحلب الذي يتكون من حبيبات دقيقة من أملاح الفضة تبقى متجمعة مع بعضها بوساطة الجيلاتين وهو مادة تشبه الجيلي، وأملاح الفضة حساسة جداً للضوء وتحصل لها تغييرات كيميائية عند تعرضها للضوء، وتتوقف درجة التغيير في هذه الأملاح على كمية الضوء الساقطة عليها، فالكمية الكبيرة من الإضاءة تحدث تغييراً أكبر من الكمية الصغيرة.

ولما كانت الإضاءة الساقطة على الفيلم تختلف كثافتها، حيث تعكس المناظر الفاتحة اللون قدراً كبيراً من الضوء، بينما تعكس المناظر الداكنة قدراً قليلاً منه أو قد لا تعكس أي إضاءة، لذلك تختلف استجابة أملاح الفضة داخل الفيلم للألوان المختلفة، فالأملاح تتغير بشدة مع الإضاءة المنعكسة من منظر أبيض أو أصفر، ويكون التغيير طفيفاً مع منظر رصاصي اللون أو داكن، أما المناظر السوداء التي لا تعكس أي أشعة فلا تأثير لها على الأملاح، والتغيير الكيميائي الذي يحدث في أملاح الفضة هو الذي يولد الخيال الكامن داخل الفيلم، هذا الخيال غير المرئي يحتوي على كافة التفاصيل التي ستظهر بعد ذلك في الصورة.

4 - تظهير الفيلم:

يُخرج الفيلم المصوَّر من آلة التصوير ويحافظ عليه بإبعاده عن الأشعة الضوئية، فأي ضوء إضافي يفسد الخيال الكامن، ويذهب به إلى الغرفة المظلمة أو معمل ألوان، حيث يُعالَج بالحموض الكيميائية التي تحول أملاح الفضة في المستحلب إلى فضة معدنية، فنتمكن بعد ذلك من مشاهدة الخيال على الفيلم.

أثناء تظهير الفيلم تكوِّن أملاح الفضة التي نالت كمية كبيرة من الإضاءة- عند التعريض- رواسب فضية سميكة على الفيلم بلون أسود، أما الأملاح التي حصلت على إضاءة ضعيفة أو لم تحصل على أي إضاءة فإنها تكوِّن طبقة معدنية رقيقة، أو قد لا تكوِّن أي طبقة على الإطلاق، فتظهر مساحتها على الفيلم فاتحة اللون أو شفافة، لذلك تظهر الألوان الفاتحة أو الداكنة من المناظر التي نصورها معكوسة على الفيلم، فمثلاً، تظهر قطعة من الفحم بيضاء على الفيلم بعد تظهيره، بينما تبدو كرة من القطن سوداء، ويطلق على الفيلم بعد مرحلة التظهير سالب أو (نيجاتيف) لثبات الخيال على الفيلم بصفة دائمة.

5 - طباعة الصورة:

تشبه عملية طباعة الصورة عملية تعريض الفيلم وتظهيره، فأوراق الطباعة المغطاة بمستحلب حساس للضوء تكوِّن خيالاً كامناً بعد تعريضها للضوء من خلال السالب، وبعد التظهير والمعالجة الكيميائية يمكن رؤية الخيال الدائم على ورق الطباعة.

أثناء تعريض الورقة الحساسة للضوء من خلال السالب تحجب المساحات الداكنة منه كمية كبيرة من الضوء، فيظهر ما يقابل هذه المساحات في الصورة مناطق بيضاء، أما المساحات الفاتحة أو الشفافة من السالب فإنها تمرر كمية كبيرة من الضوء إلى ورقة الطبع، فتظهر المناطق الساقط عليها الضوء مساحات داكنة، لذلك فإن الألوان المتناسقة على ورق الطباعة تتطابق مع مثيلاتها في المناظر المصورة.

تسجيل الصور:

يستطيع أي فرد أن يسجل صورة، وكل ما يحتاجه لذلك هو آلة تصوير وفيلم ومنظر، تنظر أولاً من خلال منظار آلة التصوير لتتأكد أن كل مكونات المنظر ستظهر في الصورة، بعد ذلك تضغط على زر إطلاق الغالق فيسمح لكمية من الضوء بالدخول إلى آلة التصوير وتعريض الفيلم، استخدم ذراع تقديم الفيلم لتحريكه إلى الأمام داخل آلة التصوير، فتقف قطعة غير معرضة من الفيلم في مكانها استعداداً للّقطة التالية.

ولتحصل على صورة جيدة يجب أن تتبع قواعد معينة في علم التصوير الضوئي، فيجب أن تحاول أن ترى كما تفعل آلة التصوير، بمعنى أن تكون ملماً بكل العناصر التي تكوِّن الصورة، وبتأثيرات النوعيات المختلفة من الإضاءة على الفيلم، وكثير من آلات التصوير لها وسائل سيطرة لضبط بؤرة الخيال، وتحديد كمية الضوء الداخل إلى آلة التصوير، وعند استخدام آلة التصوير التي فيها مثل هذه الوسائل تجد أنك محتاج لمعرفة كيف تعمل العدسة وكيف تتحكم في التعريض، ويمكن تجميع سمات التصوير الجيد هذه في الآتي:

1- التكوين.
2- الإضاءة.
3- التبئير.
4- التعريض.

هو ترتيب عناصر المنظر قبل تصويره، وهذه العناصر تشمل: الخط والشكل والفراغ وتناسق الألوان.

1 - التكوين:

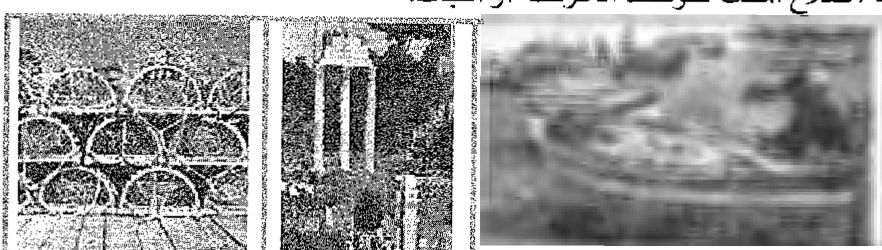
لا توجد قواعد ثابتة للتكوين، لأن ذلك منظر خاص بالذوق الشخصي، ولكن معرفة بعض الخطوط العريضة المختلفة لمبادئ التكوين تساعد على إنتاج صورة جيدة.

- الخط: هناك نوعان من الخطوط في الصورة: خطوط حقيقية، وخطوط وهمية، الخطوط الحقيقية يمكن مشاهدتها كخطوط أعمدة الهاتف، والخطوط التي تكوِّنها حواف المباني، أما الخطوط الوهمية فتوجدها عوامل غير مادية، وهي كالإشارة بالإيماءة أو تحديق شخص في اتجاه شيء ما.

ويمكن استخدام النوعين من الخطوط، الحقيقية والوهمية، لجذب نظر المشاهد إلى الأجزاء المختلفة من الصورة، ففي الصور ذات التأثير القوي نجد أن الخطوط تجذب الانتباه إلى المنظر الرئيسي في التكوين، كما يمكن أن يُستغل اتجاه الخطوط لتقوية الجو العام للصورة، فالخطوط الطويلة كالأبراج أو الأشجار الطويلة تؤكد الشعور بالوقار والعظمة في التكوين، بينما الخطوط الأفقية توحي بالسلام والسكينة، أما الخطوط الوترية فقد تزيد من الحيوية أو التوتر.

كيف نوظف الخطوط في الصورة:

تُستغل خطوط الصورة لجذب نظر المشاهد إلى مركز الانتباه، كما يمكنها تقوية الجو النفسي للمنظر، فالخطوط الرأسية توحي بالإحساس بالوقار، أما الأفقية فتعبر عن الاتزان والهدوء، والقطرية توحي بالحيوية واحتمال الحركة، أما أضلاع المثلث فتؤكد الحركة أو الثبات.



خطوط قُطْرية	خطوط رأسية	خطوط أفقية

- الشكل: هو العنصر الهيكلي الأساسي في تكوين غالبية الصور، والذي يمكِّن المشاهد من التعرف في الحال على المنظر في صورته، ويضيف الشكل أيضاً نوعاً من التشويق للتكوين، فشكل مناظر كالصخور أو القواقع جذاب في حد ذاته، والجمع بين أشكال مختلفة يعطي تنويعاً، ومثال لذلك، فإن الجمع بين

منظر طبيعي للتلال والسحاب يوضع خلفية لسياج مُثلّم، يتباين مع الخطوط الناعمة بهذه التلال والسحاب، فيصبح هذا المنظر أكثر تشويقاً.

- الفراغ: هو مساحة في الصورة تحيط بالمناظر ويمكن استغلال الفراغ لجذب الانتباه إلى المنظر الرئيسي في الصورة وعزله عن التفاصيل، ولكن إذا ازداد حجم الفراغ، فقد يكون سبباً في إضعاف التشويق للصورة، وكقاعدة عامة يجب ألا نجعل الفراغ يغطي أكثر من ثلث مسطح الصورة.

- تناسق الألوان: يضيف هذا العنصر عمقاً للتكوين ومن غيره تظهر الصورة مسطحة بدون تجسيم، ففي التصوير الأسود والأبيض تتحول ألوان المناظر إلى تناسق من اللون الأسود والرمادي والأبيض، وهذا التناسق هو الذي يساعد في بناء الهيئة العامة للصورة، فلو كانت الألوان الفاتحة هي المسيطرة لظهرت صورتنا مرحة ومبهجة، أما الصورة التي تحتوي على ألوان داكنة كثيرة فقد تواكب الشعور بالحزن أو الغموض.

واللون كالنغمة يحمل بين طياته رسالة عاطفية، ففي الصورة الملونة تولّد الألوان الفاتحة كالأحمر أو البرتقالي الشعور بالحركة والطاقة، كما تستريح العين مع الألوان الأخرى الهادئة لأنها توحي بالسلام، ونجد في غالبية أعمال كثير من المصورين المحترفين أن هناك لوناً واحداً مسيطراً ومتزناً مع الألوان الفاتحة والنغمات الناعمة.

2 الإضاءة:

هناك نوعان أساسيّان من الإضاءة في عمليات التصوير الضوئي، وهما: الضوء الطبيعي والضوء الصناعي، فالضوء الطبيعي الذي قد يطلق عليه أيضاً الإضاءة المتاحة أو الإضاءة القائمة موجود في مواقع خارجية وداخلية وتأتي هذه الإضاءة في الأغلب من الشمس، وفي بعض الأحيان من المصباح الكهربائي، أما الإضاءة الصناعية للتصوير الضوئي، فتتولد من أنواع مختلفة من وسائل الإضاءة كمصباح الضوء الخاطف أو أجهزة الضوء الخاطف (الفلاش) الإلكترونية، ولكل

من الإضاءة الطبيعية أو الصناعية خصائصها المعينة التي تؤثر بشدة على نوعية الصورة، وتشمل هذه الخصائص الآتي:

- ❖ الكثافة.
- ❖ اللون.
- ❖ الاتجاه.

❖ الكثافة:

هي كمية التألّق الضوئي، ويقيسها المصورون لتحديد النسبة الضوئية للمنظر، أي الفرق بين كثافة أكثر المناطق ضياءً وأقلها، ففي الأيام المشمسة أو في حجرة إضاءتها ساطعة يكون احتمال ارتفاع النسبة الضوئية وارداً، أما في الجو الغائم أو في الداخل، فيرجح أن تكون النسبة الضوئية منخفضة.

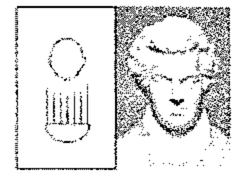
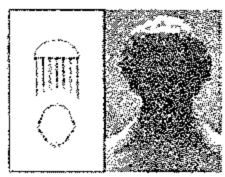
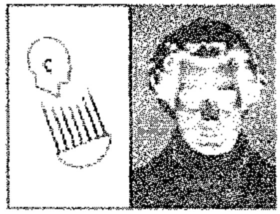
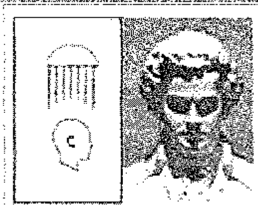
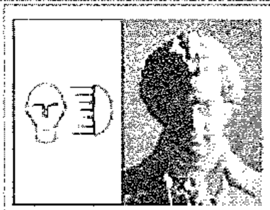
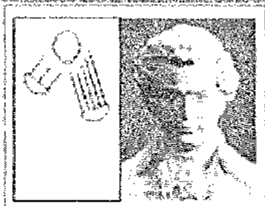
والنسبة الضوئية تؤثّر على درجة التباين في الصورة فتولّد النسبة العالية خيالاً حاد التفاصيل مع ألوان فاتحة وداكنة أما المنخفضة فإنها توجد خيالاً ناعماً وله مدى واسع من الألوان المتوسطة، وتزيد نسبة الإضاءة العالية الشعور بالإثارة المسرحية أو التوتر عند مُشاهِد الصورة، أما النسبة المنخفضة فتناسب التصوير الشخصي المقرِّب للأفراد وأيضاً المناظر الساكنة لتظهر على طبيعتها، وتُستخدم أغلب نسب الإضاءة عند التصوير بالفيلم الأسود والأبيض، أما مع الفيلم الملون فقد تسبب النسبة العالية ظهور بعض الألوان زاهية أو داكنة بعمق.

❖ اللون:

تضفي الأشعة الضوئية على الصورة صبغات لونية مختلفة طبقاً لنوعية المصدر الضوئي، وهذه الصبغات لا تظهر للعين البشرية أثناء التصوير، فمثلاً تصبغ المصابيح المنزلية الصورة بلون ضارب إلى الحمرة، بينما تضيف إليها أشعة الفلورسنت مسحة زرقاء مخضرة، ويتغير لون الأشعة الشمسية على مدار اليوم، فيكون أزرق في الصباح، وأبيض ظُهراً، ومحمراً بلون الورد قبل الغروب مباشرة، وهذا التغيير في اللون يترك أثراً ضعيفاً عند التصوير بالفيلم الأسود والأبيض ولكنه

يولد تأثيرات مختلفة ولمدى كبير على الصورة الملونة، ولكي نسيطر على هذه التأثيرات نستخدم مرشّحات تركب أمام العدسة أو فيلماً ملوناً خاصاً مصمماً للتصوير مع نوع محدد من الإضاءة في الداخل أو الخارج.

❖ الاتجاه:

		
الضوء الأمامي ينبعث من مصدر قريب، يغمر الوجه فتقل التفاصيل.	الضوء الخلفي ينبعث من مصدر خلفي، ويلقي ظلاً على الوجه بكامله.	الإضاءة السفلية تصدر من تحت الوجه لتولد مناطق عالية وخشنة الإضاءة تشوه مظهر الوجه.
		
الإضاءة العلوية تصدر من أعلى الوجه مباشرة فتخلق تبايناً حاداً بين مناطق الضوء والظل.	الضوء الجانبي يضيء جانباً واحداً من الوجه ويلقي ظله على الجانب الآخر.	الإضاءة المتعددة المصادر تستخدم للتخفيف من الظلال التي يولدها كل مصدر ضوئي.

يشير الاتجاه إلى الجهة التي يسقط منها الضوء على المنظر، فالضوء قد يسقط على المنظر من الأمام أو الخلف أو الجانب أو من أعلى، أو قد يغطي المنظر من جميع الجهات في الوقت نفسه، واتجاه سقوط الأشعة الضوئية يؤثّر بشكل كبير على كيفية ظهور المنظر في الصورة.

- الإضاءة الأمامية: تنبعث من مصدر قريب من آلة التصوير أو خلفها، وهذا النوع من الإضاءة يعرض تفاصيل واضحة، ولكن يجب تجنب هذا الاتجاه الضوئي عند تصوير الأشخاص، لأنه يضطرهم للتحديق بعينين نصف مغلقتين بالإضافة إلى أنه يُسقِط ظلالاً تحت قسمات الوجه.
- الإضاءة الخلفية: يصدر الضوء من خلف المنظر ليغمره بالظلال فنحتاج في هذه الحالة لضوء إضافي إلكتروني أو مصباح وميض من أمام المنظر لإظهار تفاصيله، وتُسمَّى هذه الإضافة الضوئية وميض الملء، وعندما يكون المصدر الضوئي الخلفي في أقصى درجات سطوعه، فإن صورة المنظر قد تعرض الحدود الخارجية له فقط، وتُستخدم الإضاءة الخلفية بهذا الأسلوب لإيجاد صورة ظليّة.
- الإضاءة الجانبية: تسطع هذه الإضاءة على أحد جوانب المنظر، بينما يمتلئ الجانب البعيد عن المصدر الضوئي بالظلال التي يمكن إزاحتها بضوء الملء، والإضاءة الجانبية هذه لا تبين تفاصيل السطح بوضوح كما تفعل الإضاءة الأمامية، ولكنها تُوجِد شعوراً قوياً بالعمق والشكل.
- الإضاءة العلوية: تأتي من مصدر فوق المنظر مباشرة، وتُستخدم بكثرة لتجنب اتجاهات الإضاءة الأخرى التي قد تسبب وهجاً أو انعكاسات ضوئية تفسد اللقطة، كما هو الحال عند تصوير أسماك الزينة من خارج الأحواض الزجاجية أو المعروضات داخل المعارض الزجاجية، لأنه مطلوب في مثل هذه الأوضاع ألا تنعكس الإضاءة على الأسطح الزجاجية، وهذا ما تحققه الإضاءة العلوية.

بعض الأخطاء العامة في التصوير:



ميل المنظر ينتج عن عدم الإمساك بالكاميرا في وضع مستو.



خيال مطموس بسبب تحرك آلة التصوير أثناء تسجيل اللقطة.

الرأس المقطوع ينتج عن تأطير المنظر بصورة غير سليمة في المنظار.	لقطة خارج البؤرة سببها كون آلة التصوير أقرب من البعد المسموح.

3- التبئير:

هو ضبط البؤرة، ويتحكم في حدة وضوح تفاصيل الخيال في الصورة، والذي يحدد درجة الوضوح عاملان:

1) المسافة بين العدسة والمنظر.
2) المسافة داخل آلة التصوير بين العدسة والفيلم، ولكي نحصل على صورة واضحة التفاصيل لمنظر قريب من آلة التصوير فلا بد أن تكون عدستها بعيدة نسبياً عن الفيلم، أما المناظر البعيدة عن آلة التصوير، فتحتاج أن تكون عدسة آلة التصوير قريبة من الفيلم.

وهناك آلات تصوير ثابتة البؤرة، أي أنها تعمل بدون تبئير، لذلك فهي غير مزودة بوسيلة للتحكم في البؤرة لضبطها على المسافة المحددة التي يقع عليها المنظر، وأغلب أنواع آلات التصوير هذه مصممة لضبط بؤرة مناظر تقع على بعد أكثر من مترين، فإذا كانت مسافة المنظر من آلة التصوير أقرب من ذلك فستظهر صورته مطموسة.

وتُزود آلات التصوير التي يُتاح ضبط عدستها، بطريقة آلية لتغيير المسافة بين العدسة والفيلم، ويوجد بأغلب آلات التصوير هذه شاشة منظار لتظهر خيال المنظر بينما المصور يجري ضبط البؤرة بأحد وسائلها المختلفة للحصول على التحديد الصحيح للبؤرة، وهناك وسائل مختلفة تُزوَّد بها شاشة الرؤية لتحديد البعد البؤري الصحيح، فقد يظهر على منظار بعض آلات التصوير خيالان متماثلان يتَّحدان عند

تحريك المصور وسيلة ضبط البؤرة، ليصبح الخيالان خيالاً واحداً دقيق التفاصيل، أو قد يكون هناك خيال واحد ولكن جزءاً منه داخل دائرة منقسم إلى نصفين، وعندما يُكمِّل خطا الخيال الرأسيان بعضهما في نصفي الدائرة بوساطة وسيلة ضبط البؤرة يكون المنظر في البؤرة تماماً، وفي نوعية أخرى من آلات التصوير تظهر على المنظار نقط دقيقة لا تختفي إلا عندما يكون خيال المنظر في البؤرة تماماً.

4- التعريض:

يُعرَّف التعريض بأنه الكمية الكاملة من الإضاءة الساقطة على الفيلم داخل آلة التصوير، وللتعريض الصحيح تأثيره القوي على جودة الصورة المعروضة أكثر من أي عامل آخر، فلو دخلت إلى آلة التصوير إضاءة أكثر، فسوف يكون الفيلم زائد التعريض، وتكون الصورة فاقعة، ولو كانت الإضاءة غير كافية، فسيكون الفيلم ناقص التعريض وينتج عن ذلك صورة داكنة الألوان وغير مشوقة، ومع آلات التصوير الذاتية يتحدد مقدار التعريض دون أي تدخل من المصور، أما تلك التي يُضبط تعريضها يدوياً فإن لأغلبها ضوابط يقوم المصور بتعديلها لتنظيم كمية الإضاءة الداخلة إلى الفيلم.

التحكم في التعريض:

يُعدَّل تعريض آلات التصوير يدوياً عن طريق ضابطين: أحدهما يغير سرعة الغالق، والثاني يغيِّر فتحة الحدقة.

سرعة الغالق هي الفترة الزمنية التي يبقى فيها الغالق مفتوحاً ليعرض الفيلم للضوء، فسرعة الغالق البطيئة تسمح بمرور كمية أكبر من الضوء، أما السرعة العالية فتمرر كمية أقل.

ولأغلب آلات التصوير القابلة للضبط مدى تتغير فيه السرعات يبدأ من ثانية واحدة إلى 1/1000 من الثانية، وهذه السرعات مدونة بأرقام البسط من كسر السرعة على المقياس الموحد لسرعات الغالق، فالرقم 500 مثلاً على هذا المقياس يشير إلى 1/500 من الثانية، والرقم 250 يعني 1/250 من الثانية وهكذا، وكل

رقم من أرقام هذا المقياس يمثل ضعف السرعة للرقم السابق له، ونصفها للرقم التالي له، فإن الوضع 250، مثلاً، يعمل فيه الغالق بسرعة ضعف الوضع 125 وبنصف السرعة للغالق 500.

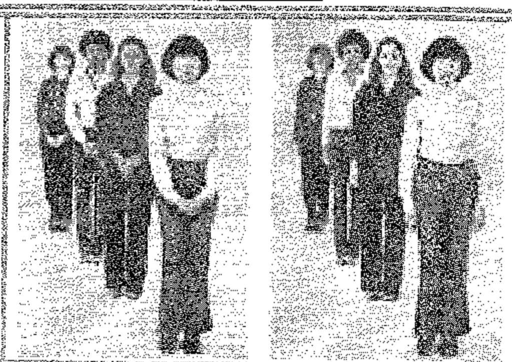
وتمكن سرعات الغالق العالية المصورين من تسجيل صور واضحة للمناظر المتحركة حيث لو بقي الغالق مفتوحاً لمدة طويلة لسجلت صورة مطموسة للمنظر المتحرك، ففي الوضع 1000/1 من الثانية يفتح الغالق برهة قصيرة، حتى إن حركة سيارة السباق تظهر في الصورة كما لو كانت واقفة، ولكن يمكننا إيقاف أغلب الحركات العادية بسرعة غالق 60/1 أو 125/1.

حجم الفتحة: يقاس بالعدد البؤري الذي قد يتراوح بين 2 و 16، وتظهر هذه الأرقام على مقياس فتحة الحدقة في معظم آلات التصوير، وتضيق الفتحة كلما ارتفع العدد البؤري.

مقياس الفتحة: نستطيع تغيير مساحة الفتحة عن طريق وسيلة تسمى الحدقة تتكون من صفائح دائرية معدنية متراكبة، فهذه الحدقة تتمدد لتجعل الفتحة أكبر وتتقبض لتجعلها أصغر، والفتحة الكبيرة تمرر إضاءة أكثر من الصغيرة، وتسمى المقاسات المختلفة لفتحة الحدقة الوقفات، ويرمز لها كالآتي ف- الوقفة أو ف- الرقم، وتكون عادة أرقام الوقفات في آلات التصوير المنضبطة يدوياً كالآتي: (2، 2.8، 4، 5.6، 8، 11، 16)، وكلما صغر الرقم كبرت مساحة الفتحة المقابلة له، وكما يحدث مع سرعات الغالق فإن كل وقفة حدقة تسمح إما بنصف كمية الضوء للفتحة قبلها أو ضعف الكمية للفتحة التالية لها، فمثلاً لو أنك عدّلت فتحة الحدقة من ف/11 إلى ف/8، فإن الفتحة تسمح بدخول ضعف كمية الضوء إلى آلة التصوير، أما لو خفضت الوضعية من ف/11 إلى ف/16، فإن الحدقة ستمرر نصف كمية الضوء التي كانت تدخل آلة التصوير.

التحكم في العمق البؤري:

العمق البؤري هو منطقة الوضوح في الصورة أمام وخلف المنظر، ويمكننا التحكم في حجم هذه المنطقة بتعديل فتحة العدسة على آلة التصوير فالفتحة الكبيرة تعطي عمقاً ضحلاً والصغيرة عمقاً كبيراً.



على ف/2، يكون العمق البؤري ضحلاً ويمتد فقط لمسافة قصيرة من المنظر الموجود في مركز البؤرة، فإذا كان الشخص الموجود في المقدمة أو المؤخرة واضحاً، تكون صور الأشخاص الآخرين مطموسة.



على ف/16، يكون العمق البؤري كبيراً، لذلك تبدو صور الاشخاص كلها واضحة.

ويؤثر تغيير مقياس فتحة الحدقة على حدة الوضوح العام في الصورة، فكلما كانت الفتحة صغيرة زادت مساحة منطقة الوضوح للأشياء أمام وخلف المنظر، وتسمى مسافة منطقة الوضوح هذه العمق البؤري، وتمتد من أقرب جزء في البؤرة من منطقة المنظر إلى أبعد جزء في البؤرة منه، وبإمكان الفتحة الصغيرة مثل ف/11 أو ف/16 إيجاد عمق بؤري أكبر، ولكن هذا العمق يأخذ في الانكماش كلما كبرت الفتحة، حيث سيكون المنظر واضحاً لوقوعه في البؤرة، ولكن المناظر في الأمامية والخلفية قد تكون مطموسة.

إعداد التعريض:

يعتمد التعريض الصحيح للفيلم أساساً على العناصر الآتية:

1- الإضاءة.
2- المنظر.
3- العمق البؤري المطلوب.

ويتطلب كل عامل من هذه العوامل تعديلاً لسرعة الغالق أو فتحة الحدقة، لذا يجب عليك أن تختار أنواعاً من الأوضاع تحقق كل المطالب، وبما أن كمية

الإضاءة المنعكسة من أي منظر تؤثر على سرعة الغالق وفتحة الحدقة، لذا وجب تخفيض سرعة الغالق في اليوم الغائم أو زيادة فتحة الحدقة أو الاثنان معاً، أما في اليوم المشمس، فنستخدم سرعة عالية للغالق مع فتحة صغيرة، ومن الطبيعي أن نقرر أن هناك متطلبات خاصة للتعريض مع أنواع معينة من الإضاءة الصناعية، وقد تتطلب نوعية المنظر الجاري تصويره تعديلاً في سرعة الغالق، كما قد يفرض العمق البؤري المطلوب اختياراً محدداً لفتحة الحدقة، فلو كان المنظر متحركاً فإنك تضطر لزيادة سرعة الغالق لتحاشي الضبابية، أما إذا احتجت لإدخال مناظر تقف على أبعاد مختلفة من المنظر الرئيسي في بؤرة حادة، فلا بد أن تختار فتحة حدقة صغيرة لتعطي عمقاً بؤرياً أكبر، ويجب أن يكون واضحاً أن أي تعديل في سرعة الغالق لابد أن يستتبعه تعديل مقابل في فتحة الحدقة والعكس صحيح أيضاً، وذلك للحصول على نفس قيمة التعريض، فسرعة الغالق العالية توقف الحركة، ولكنها تخفض أيضاً كمية الضوء التي تصل إلى الفيلم، فنعوّضها بزيادة فتحة الحدقة، وبالمثل فإن الفتحة الصغيرة تزيد العمق البؤري، ولكنها تقلل كمية الإضاءة المارة، لذلك يجب أن نتحول إلى سرعة غالق أبطأ.

مدارس التصوير الضوئي:

رافق انتشار فن التصوير الضوئي واستخدام السلبيات وتحسين أساليب طبع الصور وتكبيرها ظهور اتجاهات متعددة في تجويد العمل الفني، وانقسم المصورون الضوئيون إلى محترفين وهواة، وتنوعت تجاربهم ودراساتهم، وظهرت إلى الوجود عدة مدارس فنية تسعى كل واحدة منها إلى إثبات توجهها في عالم التصوير، ومن هذه المدارس:

- المدرسة الطبيعية: تزعمها المصور الإنكليزي بيتر إمرسون (1856- 1936) P.Emerson الذي رفض الربط بين التصوير الزيتي والضوئي على نحو ما كان شائعاً، وفضل أسلوب التصوير المباشر لموضوعات الطبيعة وإبراز النواحي الجمالية فيها بالتناسق بين الظل والنور، وبرزت إلى جانب ذلك فكرة جديدة

تدعو إلى العفوية و"اللقطة السريعة" في توثيق المناظر ومظاهر الحياة فيها، الأمر الذي ألهم المصورين الفنانين ملاحظة الطبيعة بطريقة جديدة، ويعد المصور الفرنسي بول مارتان من رواد مصوري اللقطة السريعة في أواخر القرن التاسع عشر.

- الحركة الانفصالية: ظهر في نهاية القرن التاسع عشر اتجاه فني دولي يدعو إلى رفع مستوى التصوير الضوئي وتصنيفه في جملة الفنون الجميلة، وكان المنادون بهذا الاتجاه يطمحون إلى تسوية بين كمال البصريات وعمليات تظهير الصور وطبعها بحيث يترك للمصور حرية معالجة الصورة والتعامل معها لتكون نظيراً للوحات التي ينتجها الفنانون التشكيليون بتقنيات أخرى، وتنادى بعض المصورين الضوئيين إلى التكاتف والاتحاد في جمعيات تدافع عن مبادئهم، وكان من أوائل هذه الجمعيات "نادي باريس" الذي تأسس عام 1883، ونادي الكاميرا (1885) ونادي كاميرا فيينا (1891) وغدت المعارض المتبادلة أساس نشاط هذه الجمعيات.

وفي عام 1902 أسّس ألفرد شتيغلتز A.Stieglit جماعة "انفصاليو الصورة" في نيويورك وانضم إليها عدد من المصورين الشباب الموهوبين، وأصدروا "مجلة الكاميرا"، وأقاموا ثلاث صالات لعرض صور المجموعة إلى جانب صور الجمعيات الانفصالية الأخرى.

- المذهب التقني وثوريات التصوير: ترك الاضطراب السياسي والفكري الذي خلفته الحرب العالمية الأولى بصماته على التصوير الضوئي الذي تحول إلى أداة تحريض ودخل في تجارب تجريدية (سريالية) على أيدي المهنيين والثوريين، وسخر لشتى الأغراض السياسية والطوباوية، فقد استخدم المصور الروسي ألكسندر رودشنكو A.Rodchenko الكاميرا أداة للدعاية للثورة، واستعمل المصور الألماني ليزل موهولي- ناغي L.MoholyNagy فن اللصق والتجريد والتلاعب بدرجات الضوء والتباين في خدمة الموضوعات التي صورها، واستغل المصورون الإيطاليون التصوير الضوئي لإبراز حماس الناشطين السياسيين والمسلحين.

وكان للمصور الأمريكي مان راي Man Ray أثره المهم في تطوير الحركة الفنية، فكانت صوره الأولى دادائية المذهب لغموضها وبعدها عن العقلانية، ولكنه غدا بعد زيارته باريس زميلاً لحركة التجريديين، وأضفى على صوره نوعاً من الغموض وسماها "الأشعة المرسومة" rayogram أو"التشميس" solarisation.

- الصفائيون: عارض مصورون كثيرون أعمال راي وورودشنكو، وتمسكوا بدور آلة التصوير الأساسي الذي يقتصر على تسجيل الحقيقة كما هي بصفائها ووضوحها، ونأوا بأنفسهم عن الخضوع لأي تأثيرات أخرى، أو اللجوء إلى الخدع والصنعة والتدخل في تفاصيل الصورة بأي شكل من الأشكال، وأطلقوا على أنفسهم اسم "الصفائيون"، وفيهم الأمريكي إدوارد وستون E.Weston الذي بدأ على مذهب الانفصاليين الإبداعية ليتحول إلى أسلوب الصفائيين عام 1920، فاستبدل بعدسات كاميرته القليلة التباين عدسات شديدة الوضوح قادرة على إبراز درجة من الصفاء لم تألفها عين الإنسان، وفي عام 1932 صار وستون عضواً مؤسساً في جماعة "فتحة العدسة 64" F/64 مع آنسل آدامز A.Adams و ويلارد فان دايك W.van Dyke، واختاروا الاسم استناداً إلى فتحة العدسة الصغيرة جداً التي تمنح حقل الرؤية عمقاً كبيراً[1].

التصوير بالألوان: Color photography

طريقة مسجَّلة كبراءة اختراع لعمل الأفلام بالألوان، تشتمل عملية التصوير الملون على إنتاج ثلاث صور سلبية منفصلة للمنظر، وتُعرّض كل واحدة من الصور السلبية إلى واحد من الألوان الأساسية وهي الأحمر أو الأزرق أو الأخضر التي في المنظر، يتم تظهير الصور السلبية إلى صور إيجابية، ثم تصبغ الصور السلبية لتعيد إنتاج الألوان الحمراء، والزرقاء والخضراء على الصورة السالبة، بعد ذلك يتم تحويل

(1) موسوعة المعرفة http://www.marefa.org/index

الصور الإيجابية المصبوغة إلى فيلم لا لون له حتى يتم صنع النسخة النهائية، تمتزج الألوان المحولة لتنتج جميع الألوان الأصلية للمنظر الذي يتم تصويره، قام هيربرت كالموس- مهندس كيميائي أمريكي الجنسية- بتطوير التصوير بالألوان كعملية ذات لونين في بدايات القرن العشرين الميلادي، وأول فيلم سينمائي كامل استخدم فيه هذا الأسلوب الخليج الفاصل (1917م) واستُحدثت العملية ذات الألوان الثلاثة عام 1932م، وتم إنتاج العديد من الأفلام الملونة في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين وأصبح التصوير اليوم يتم بطريقة أقل تكلفة مما كان عليه التصوير بالألوان سابقاً[1].

التطريز: Embroidery

التَّطْريز: فن خياطة الأشكال الزخرفية على نسيج أو مادة مشابهة بالإبرة والخيط، يمكن توحيد الغُرز لتشكيل عدد غير محدد ومتنوع من الرسوم، بما في ذلك رسوم الأزهار والحيوانات والناس والتطريزات المجرّدة، يُرْسم الشكل على النسيج ثم يُطرَّز أو يصمّم في أثناء عملية التطريز.

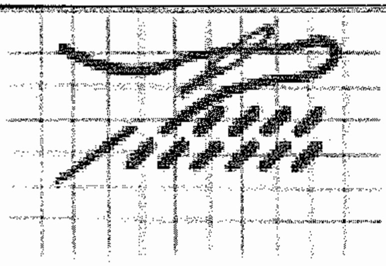
ومنذ عصور ما قبل التاريخ، طوّرت معظم الثقافات التطريزات الخاصة بها، استعمل الناس الألبسة المطرّزة والأثاث المطرّز لتزيين منازلهم والأبنية العامة، وتتدرج الألبسة المطرّزة من الدروع الداخلية البسيطة إلى الثياب الملكية المزخرفة بخيوط الذهب والفضة، أما الأثاث المطرّز فيتكون من بياضات الفراش وأغطية الكراسي وأغطية الطاولات وستائر الجدران، قد يستغرق تطريز ثياب أو أثاث مليء بالغرز الدقيقة آلاف الساعات، ولا يزال يُحتفظ إلى الآن بالعديد من الأمثلة المشهورة لتطريزات العصور الماضية ومن بينها حصيرة بايو المُطرّزة في إنكلترا في أواخر القرن الثاني الميلادي، يبلغ طول هذه الحصيرة 70متراً وعرضها 50سم، وتصوّر الغزو النورمندي لإنكلترا عام 1066م، وبحكم المأثور، يقوم عُمَّال الصناعات اليدوية والهواة بالتطريز يدوياً، أما اليوم، فتقوم الآلات بتطريز معظم منتجات معمل التطريز

(1) المصدر السابق.

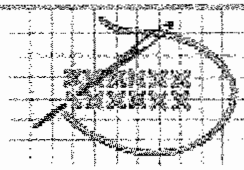
كما يمكن إضافة قِطَع خاصة أيضاً لآلات الخياطة المنزلية حتى تستطيع القيام بالتطريز.



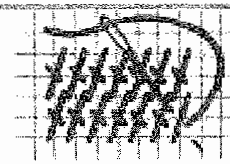
بعض الغرز الشائعة في التطريز بالإبرة تتم خياطتها على قطعة من قماش شبكي (التيل)، وتبين الرسومات هذه الغرز، وكيف يتم عمل كل غرزة، وتم استخدام نفس لون الخيط لكل نوع من الغرز في الصورة والرسومات.



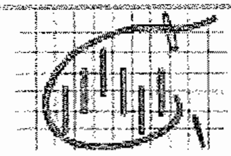
غرزة الخيمة هي الغرزة الأكثر شيوعاً في التطريز بالإبرة، وهذه الغرزة المائلة تخاط من اليسار الأسفل إلى اليمين العلوي، وتسمى أصغر غرز الخيمة النقطة الصغيرة.



الغرزة المعقدة تتكون من غرزتين إحداهما قطرية تخاط من أسفل اليسار إلى أعلى اليمين، أما الأخرى فهي غرزة خيمة معكوسة لربط الغرزة القطرية مع التيل.



الغرزة المتعارضة تتكون من غرزتين منفصلتين تخاط الأولى من اليمين الأسفل إلى اليسار العلوي، والثانية من اليسار الأسفل إلى اليمين العلوي متقاطعة مع الغرزة الأولى.

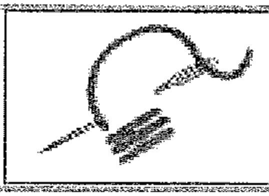
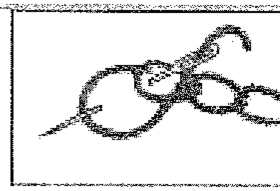
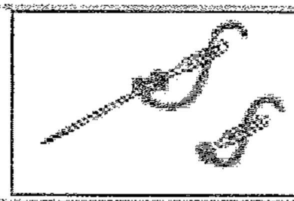


بارجيللو أو فلورنتين تتكون من غرز رأسية، ويمكن أن تقوم الخياطة بتغيير طول الغرزة وترتيبها لعمل تصميمات الخطوط المتعرجة.

الأقمشة:

يسمى النسيج المستعمل للتطريز نسيج الظهارة ويُثَبَّت على خلفية أي قماش بحيث يمكن للمطرِّز أن يقوم بسحب خيوط التطريز من خلاله دون أن يحدث

خسارة في النسيج أو الخيط، تتضمن الأنسجة الظهارية عدة أنواع معروفة كالقطن والكتان والحرير والصوف، يستعمل بعض الناس الورق المقوّى والجلد وأقمشة أخرى للتطريز، وتتدرج خيوط التطريز من الليف الرفيع الغزل إلى خيوط الغزل السميكة.

		
غرز التطريز المتداولة توضح الأشكال، كيفية عمل كل غرزة، بينما توضح الصورة الاستخدام الفعلي لهذه الغرز في تصميم تطريزي، استخدم لون الخيط نفسه لكل غرزة في كل من الأشكال والصورة.	الغرز المسطحة تتضمن غرزة الحرير الناعم، تبسط هذه الغرز بشكل مستقيم ومسطح، وتستعمل لملء المناطق بشكل كامل.	
		
الغرزة المعقدة، تتضمن العقدة الفرنسية، يسحب الخيط من خلال النسيج ويلف حول الإبرة مرتين، ثم تسحب الإبرة إلى تحت خلال النسيج.	غرز السلسلة تكون متصلة بعضها ببعض، تسحب الإبرة إلى أعلى من خلال النسيج ثم تدخل من جديد لتشكل حلقة، ثم تسحب إلى أعلى من خلال الحلقة لبدء الغرزة التالية.	الغرزة المحلقة، تتضمن غرزة الأقحوان، تشكل حلقة من الخيط كما هو الوضع في غرزة السلسلة، ثم تختم نهاية الحلقة بغرزة دقيقة لتثبتها في مكانها.

وتعدُّ خيوط الحرير والكتّان والقطن اللؤلؤي والصوف من بين أكثر أنواع خيوط التطريز استعمالاً، كما تُستخدم إبر الخياطة المختلفة الأحجام في التطريز،

أما تحديد حجمها فيعتمد على نوع خلفية القماش وعلى الخيط المستعمل في التطريز، ويختار المطرِّزون الأقمشة التي تلائم إنتاجهم، فمثلاً تُصنع أغطية الكراسي المعرَّضة لكثرة الاستعمال من خيوط متينة، بينما تُصنع ستائر الجدران الأقل تعرضاً للبلى من أي نوع عادي من الأقمشة الأخرى، ويقوم بعض الناس بإضافة أزرار من الصدف أو من مواد أخرى لتطريزاتهم، يقوم المطرّزون عادة بشدّ النسيج الخلفي للقماش إلى إطار الشدّ أو إلى إطار دائري قبل بدء الغرز، يفيد هذا الأسلوب في تطريز الأعمال الدقيقة أما عندما يقوم المُطرِّزون بالعمل على الأنسجة الثقيلة بغُرَزٍ عريضة، فإنهم يقومون ببسط النسيج بدون شد.

غُرَز التطريز:

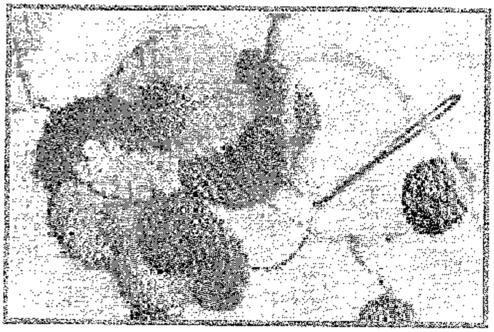
هناك أنواع من غرز التطريز الأساسية، وقد طُوِّر منها مئات الغرز المتنوعة، وتنتمي الغرز إلى أحد الأنواع الأربعة التالية:

1- المسطحّة.
2- المعقّدة.
3- السلسلة.
4- المحلّقة.

تُبسط الغرز المسطّحة بشكل مستقيم ومسطّح قبالة النسيج، ويمكن أن تأخذ أي طول واتجاه لملء منطقة ما، أما الغرّز المعقّدة، فتشكّل عقداً من الخيط فوق سطح النسيج وتضفي على التطريز الحبكة، وتشكل غرز السلسلة حلقات يتصل بعضها ببعض وتكون منحنية، وتُستعمل غرز السلسلة والحلقات لملء الفراغات أو لتحديد الأشكال[1].

(1) المصدر السابق.

تطريز الصوف: Wool embroidery



تطريز الصوف نوع من التطريز تستخدم فيه الخيوط الصوفية، تثبت الخيوط على قماش بسيط وفقاً للتصميم المطبوع على ذلك القماش.

تطريز الصوف يسمى أيضاً بأعمال التطريز الصوفي، وهو شكل من أشكال التطريز تُستخدم فيه الخيوط الصوفية، ولمعظم أعمال التطريز هذه تصميمات تُثبَّت بإبرة على قطعة من القماش البسيط غير المزخرف المتين، ويسمى الخيط الذي يحتوي على فتلتين صوفيتين ملفوفتين معاً التطريز الصوفي أيضاً، ويمكن استخدام هذه الخيوط في ابتكار أي تصميم، وهناك كثير من أعمال التطريز هذه على شكل زهور وعلى شكل كرمة منسقة تنسيقاً لطيفاً، وقد تشمل أعمال التطريز الصوفي هذه أي غرزة تطريز.

ويعتقد المؤرخون أن العبرانيين القدماء استخدموا التطريز في تزيين خيامهم التي كانوا يمارسون فيها عباداتهم، وفي القرن الحادي عشر أو الثاني عشر، قامت النساء الفرنسيات بخياطة سجادة بايو، سجادة الحائط الشهيرة، وفي القرنين 17 و18 كانت تُزَين الستائر وأثاث التنجيد في كثير من البيوت الأمريكية والإنكليزية بخيوط التطريز الصوفية، واليوم، يقوم كثيرون باستخدام صور التطريز الصوفية وغيرها من المواد الأخرى لهذا الغرض.

التطريز بالإبرة: Needlepoint

التَّطْريز بالإبرة، شكل من التطريز تتم فيه حياكة الغُرَز خلال الفراغات أو المربعات لقماش بعيون شبكية يُسمَّى التيل، وتُستخدم في صناعة الملابس،

والصور، والتجيد، وفي العديد من الأشياء الأخرى، وقد عرف التطريز بالإبرة من قبل بقماش النجود، وقد يكون النسق مطلياً أو مطبوعاً على التيل، ويستخدم الحائك إبرة تطريز ذات طرف غير حاد ونوعيات من الخيوط المرنة وهي خيوط التطريز القطنية أو خيوط الصوف المغزول للتطريز، أو خيوط التريكو، وتشمل الغرز تصميماً مستوياً على سطح الشبكة، إن الغرزة الأساسية هي الغرزة المتعارضة وهي تشغل مساحة مربعة على تقاطع شبكة التيل وتشمل هذه الغرز طرز نسيج السلة وطرز العقدة وقد يتم التطريز بالإبرة بوساطة خيط رفيع وغُرَز صغيرة تُسمى النقط الصغيرة أو غُرَز كبيرة تُعرف بالنقط الكبيرة[1].

التطعيم الزخرفي: Vaccination decorative

نوع من الزخرفة يُصنع عادة بحفر تصميم على سطح إحدى المواد، ويُملأ الجزء المحفور بمادة أخرى، وتكون عادة مادة مغايرة للمادة المحفورة، ويلائم التطعيم الزخرفي بصورة عامة إنتاج الأثاثات المصنوعة من الخشب، وأكثر أنواع التطعيم الزخرفي شيوعاً هو ذلك الذي له خطوط رفيعة أو أطواق من الخشب خفيف اللون مثبّت على أرضية من الخشب داكنة اللون، مثل خشب الماهوجني، ويُخلط أحياناً بين التطعيم الزخرفي وتطعيم الخشب، وهو تقنية لها بالتطعيم الزخرفي علاقة، وبالنسبة لتطعيم الخشب، فإن طبقة مزخرفة خارجية من قطع خشبية متعددة الأشكال توضع على إطار خشبي في قطعة أثاث.

وتشكّل هذه القطع نمطاً من الزخرفة الغريبة أو الزهور أو الأشكال، وبرع صناع الخزائن الفرنسيون في فن التطعيم الزخرفي وتطعيم الخشب خلال القرن الثامن عشر الميلادي، وفي أحد أنواع التطعيم الزخرفي الذي يسمى فسيفساء توضع قطع صغيرة ملونة من الفخار المصقول، أو الزجاج، أو أي مواد أخرى على مادة لاصقة مثل الجص، لتشكّل تصميماً أو صورة.

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

التعبيرية (المدرسة): Expressionism (the school)



رسم المدرسة التعبيرية يظهر كيفية استخدام الفنانين للتشويه والألوان الزاهية لإحداث تأثير عاطفي انفعالي قوي.

المدرسة التعبيرية حركة فنية ازدهرت في أوائل القرن العشرين، وقد وضع نقاد الفن هذا المصطلح لوصف أسلوب التصوير التشكيلي الزيتي الذي تطور من ردود الفعل- لنوع التصوير الزيتي المسمى الانطباعية، كان الرسامون الانطباعيون بصفة رئيسية مهتمين بكيفية ظهور سطح الأشياء للعين في لحظة معينة، أما التعبيريون فقد حاولوا أن يصوروا الحياة كما هي معدّلة ومشوّهة بتفسيرهم الشخصي الرفيع للحقيقة، والحقيقة أو الجمال عند التعبيريين كانا في العقل وليس في العين.

ونظراً لأن الفنانين الانطباعيين كانوا غالباً تعساء، فإن أعمالهم كانت أقرب إلى أن تكون كئيبة ومؤلمة، وغالباً ما تكون فاترة ومتنافرة، إن صورة فينسنت فان كوخ "الليل ذو النجوم" هي مثل جيد للانطباعية، فقد تعمد فان كوخ تشويه حجم وشكل الأجسام السماوية، مستعملاً ألواناً زاهية وحركات فرشاة دوامية، فالصورة الزيتية هي تعبير عن رؤى شخصية رفيعة عاناها الفنان فان كوخ أكثر من كونها انطباعاً بسيطاً عن كيف تبدو سماء ليل مليئة بالنجوم للعين المترقبة، إن انفعال الصورة المتوتر الهستيري هو مبدئياً نتاج عقل فان كوخ.

التصوير التشكيلي التعبيري:

يمكن تتبع عناصر الأسلوب التعبيري إلى عصر المصور التشكيلي الأسباني إل غريكو على الأقل، وقد عاش هذا الفنان في القرن السابع عشر ولكن الأسلوب أصبح مهماً قبيلَ نهاية القرن التاسع عشر في صور فان كوخ الهولندي، وبول جوجان في فرنسا، وجميس إينسور في بلجيكا، وادفارد منش في النرويج، وتكشف صورة مونش "الصرخة" عن شعور بالرعب الروحي وهستيريا شائعة في التعبيرية.

إن أول جماعة نُظِّمت لتنمية الفكرة التعبيرية كانت تُدْعى داي بروك (الجسر)، ولقد ازدهرت في ألمانيا من عام 1904م إلى عام 1913م.

وكان إميل نولد وأرنست لودفيغ كيرشنر من أحسن التعبيريين، وجاءت بعدهما مجموعة كانت أكثر تأثيراً وكانت تدعى ديريلو ريتير (الفارس الأزرق) ولقد شملت فاسيلي كاندنسكي من روسيا، وبول كلي من سويسرا، وفرانز مارك من ألمانيا، ومن خلال صورهم وكتاباتهم، فإن مجموعة الفارس الأزرق أثرت على أعمال كثير من الفنانين خاصة جورج جروز من ألمانيا، وأوسكار كوكوشا من النمسا، وهناك لوحات زيتية لبيكمان، وشاجال، وإل غريكو، وجوجان، وكاندنسكي، وكلي، وكوكوشا.

الدراما التعبيرية:

أثرت المدرسة التعبيرية على الأدب وخاصة على الدراما، وكان الكتاب التعبيريون متأثرين بشدة بالأشكال الدرامية وطرق المسرح الفنية التي أشاعها أوجست ستريندبيرج السويدي.

تطورت الدراما التعبيرية أولاً بوصفها حركة في ألمانيا، وانتشر تأثيرها، ووصل قمته بعد الحرب العالمية الأولى في مسرحيات الكتاب المسرحيين مثل إرنست تولر، وفرانك، وديكند، وجورج كايسر، وجوزيف، وكاريل كابك، أما في الولايات المتحدة، فإن مسرحيات إلْمر رايس، ويوجين أونيل وآخرين قد تأثرت بالتعبيرية.

يميل الأشخاص في الدراما الانطباعية إلى أن يكونوا منحصري التفكير يمثلون أفكاراً واتجاهات مفردة، وهم يوضعون في مواقف تكون فيها أهداف العالم الخارجي مشوهة للكشف عن العقول المعذبة للشخصيات أو الكتّاب، وقد حقق كتاب المسرحيات هذه التأثيرات بالأوضاع الرمزية، والإضاءة الغريبة، وبالتمثيل غير الواقعي.

إن الدراما الانطباعية غالباً ما كانت تعرض تأثير علم النفس الحديث بأن تعكس الإحباطات الداخلية للكاتب المسرحي، وقد أظهرت كثير من المسرحيات شخصيات في قبضة الخوف والعواطف العنيفة الأخرى، وقد انتقد بعض كتاب المسرحيات المتأثرين بفلسفة كارل ماركس الشرور التي رأوها في المجتمع، يمكن أن يُرى تأثير التعبيرية أيضاً في المؤلفات الخيالية التي كتبها المؤلف الألماني التشيكي فرانز كافكا، وفي بعض الشعر الألماني الذي كُتب في أوائل القرن العشرين، ولو أن التعبيرية لم تعد حركة محددة، فإن أهدافها وطرقها ما زالت موجودة في كثير من الدراما والفن المعاصرين[1].

تجلت التعبيرية في مجال الرسم قبل أن تكون حركة أدبية أو سينمائية، ومن اللافت للنظر أن أحد الرسامين التعبيريين الألمان، وهو ألفريد كوبين Alfred Kubin الذي كان عضواً في حركة "الفارس الأزرق" Blue Knight التي صاغت بيان التعبيرية في الفن قد كتب رواية تعد من أوائل الروايات التعبيرية وهي "الجانب الآخر" The other side، وقد كان له تأثيره الكبير في الروائي التشيكي فرانتس كافكا Franz Kafka وغيره من الروائيين التعبيريين.

وفي الموسيقى يرتبط تيار التعبيرية بأرنولد شونبرغ A.Schoenberg، وألبان بيرغ A.Berg، وأنطون فون فيبرن A.Von Webern الذين شاركوا في تحرير مجلة "الفارس الأزرق" التي كانت منبر الحركة، لكن ما يلفت النظر هو أن النشاط التعبيري لهؤلاء الثلاثة لم يكن يتبدى في الموسيقى بقدر ما كان يكمن في

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

اختيارهم للنصوص الأدبية التي بنوا عليها موسيقاهم، فقد استخدم ألبان بيرغ نص مسرحية "فويتسك" Woyzeck لبوشنر Buchner وأجرى عليه تعديلات جعلته أكثر كثافة، ثم ألف موسيقاه ليجعل منه أوبرا أثارت عاصفة نقدية عند تقديمها في برلين عام 1925، فقد كانت هذه الأوبرا تحترم الإطار التقليدي العام لكن الموضوع الذي تعالجه يختلف عن الموضوعات البطولية والأسطورية المعتادة، كما أن استخدام الغناء الكلامي chant على طريقة شونبرغ والطريقة الجديدة في التعامل مع "اللحن الدال" Leitmotiv أضفت على العمل كثافة درامية وتعبيرية كبيرة، كذلك قام بيرغ بتأليف نص أوبرا "لولو" Lulu استناداً إلى نص المسرحي التعبيري فرانك فيدكيند F.Wedekin، لكن بيرغ مات قبل أن يضع اللمسات الأخيرة على الفصل الأخير، ولم تقدم الأوبرا كاملة إلا عام 1979، أما شونبرغ فقد استوحى أيضاً من الشاعرين التعبيريين غيورغ كايزر G.Kaiser وغيورغ تراكل G.Trakl لتأليف عملين من نوع الدراما الموسيقية يمثلان الحالة الفكرية التعبيرية، وقد حمل الأول عنوان "الانتظار"، والثاني "اليد السعيدة" الذي كتب نصه بنفسه، وجدير بالذكر أن شونبرغ أسس منهجاً مستحدثاً في التأليف يعتمد مبدأ "الموسيقى النسقية" Serial Music الذي يتوافق مع الضرورة الداخلية للتعبيرية[(1)(•)].

التقانات في الفن التشكيلي (التصوير): Technologies in art (photography)

تقانات الرسم والتصوير:

يتصف البحث في مجال تقانات الرسم والتصوير بأنه بحث فني وعلمي في آن واحد، فهو يتطرق إلى دراسة أساليب الرسامين والمصورين في معالجتهم للوحاتهم والتعبير بذلك عن مفهوم فني متعلق بزمان ومكان معينين، كما يتطرق إلى المواد التي استعملها هؤلاء الرسامون والمصورون في صناعة اللوحة من حيث صفاتها العلمية

(1) حنان قصاب حسن، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 601.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

(الفيزيائية والكيمياوية) وتأثيرها المتبادل واختلافها من عصر إلى آخر، بحسب مصادرها الطبيعية أو الصنعية.

تعد عمليتا الرسم والتصوير وجهين مختلفين لطرائق التعبير الفني، فالرسم يتم غالباً بلون واحد على سطح أبيض كالورق باستعمال قضبان الفحم النباتي السوداء أو قلم الرصاص، ويمكن الرسم بأكثر من لون إذا ما استعملت أقلام تركيبية تسمى "باستل" Pastel وهي على شكل أصابع منها الصمغي الناشف أو الزيتي الطري أو الحوّاري.

أما التصوير فيتم بألوان متعددة على سطح أبيض كالورق المقوّى أو القماش أو الخشب أو الجدار، وهذه السطوح يجب أن يُحضّر لها أساس جصّي أو حوّاري حتى تصبح قابلة للتصوير عليها بألوان الماء (وهي مساحيق لونية ممزوجة بوسائط مائية لاصقة كالأصماغ والغراء والبيض) أو بألوان الزيت (وهي مساحيق لونية ممزوجة بزيت الجوز أو الكتان أو الخشخاش).

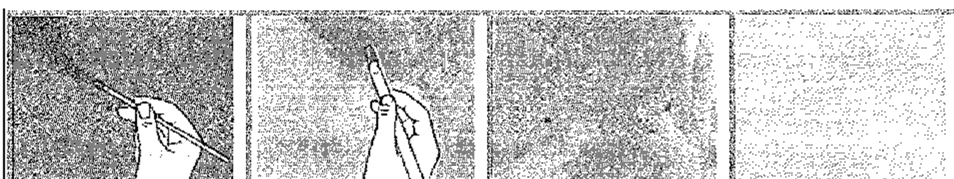
ارتبطت هذه التقانة بتاريخ الفن وتطوره عبر العصور، إذ يحمل هذا التاريخ دلالة من دلالات تطور الفكر، فلبت حاجة هذا الفكر وكانت انعكاساً له في حقول الفن التشكيلي المختلفة.

وفيما يلي عرض لمواد الرسم والتصوير واستخداماتها التقنية حسب توالي حقب تاريخ الفن:

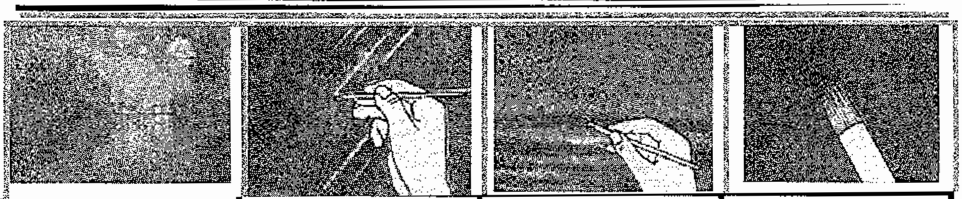
في حقبة ما قبل التاريخ، أي منذ ما بين الألف العشرين والألف الخامس عشر قبل الميلاد، كانت التصاوير التي نقشها ولوّنها إنسان تلك الحقبة على جدران الكهوف، ممثلاً بها مشاهد الصيد وأنواع الحيوانات التي عرفها، مصنوعة من أتربة طبيعية غنية بأكسيد الحديد معجونة بالماء أو بحليب بعض النباتات أو بشحم الحيوان، ومن أصبغة نباتية يستحصل عليها بالغلي أو العصر، مثل مغارة لاسكو في فرنسا.

أما في حقبة العصور القديمة أي منذ الألف الرابع والألف الثالث قبل الميلاد حتى القرن الثالث والرابع الميلاديين، فقد تناول الرسم والتصوير زخرفة جدران المسكن والمدفن ومكان العبادة، وكانت العملية تتم على الجدران الحجرية أو الترابية المغطاة بطينة كلسية وذلك ما يسمى بالتصوير الجداري، وفيما يلي بعض هذه النماذج: تليلات الغسول في وادي الأردن، وفي المناطق الرافدية مثل تل العُقير وماري (تل الحريري) وتل بارسيب (تل أحمر) وفي قصور بابل وآشور وفي مدافن تدمر وفينيقية، وفي معابد دورا أوروبوس، وكذلك في المدافن والقصور والمعابد الفرعونية وفي مناطق حوض المتوسط مثل كريت وبومباي، وكانت تلك النماذج تصوّر بألوان طبيعية وصنعية ممزوجة بالأصماغ أو البيض أو شمع العسل على الطينة الجافة Secco أو بطريقة الفرسك Fresco، وهذا يعني التصوير بألوان الماء على الطينة الرطبة.

وقد رافق هذا الفن الجداري فن جداري آخر هو فن الموزاييك أو الفسيفساء وهي أحجار ملوّنة طبيعية أو ميناء زجاجية تلوّن صناعياً بأكاسيد معدنية، فتقطّع قطعاً بما يناسب الرسم المطلوب وترصف غرساً في طينة الجدار إلى جوار بعضها لتشكّل لوحة زخرفية متكاملة.



1- إعداد تمهيدي بلون فاتح مضيء على قماش ناعم النسيج واضح الخيوط	2- رسم أولي مؤلف من سطوح ملونة عريضة يشكلها الفنان بدلك الفرشاة على القماش، وبألوان خفيفة وشفافة	3- معالجة غير منتظمة لطبقات لونية كثيفة تسمح بالإبقاء على بعض مناطق الإعداد السابق الشفافة	4- اصباغ بليلة فوق أصباغ جافة أو بليلة (لم تجف بعد) للتظليل والتمويه



5- أصباغ جافة وقاسية ترسم على السطح بلمسات عريضة	6- تناوب في الماء وانعكاساته اللمسات الكثيفة والشفافة	7- نسج اللوحة أو ملمسها، يتنوع بتنوع المعالجة، فبعملية كشط اللون بالطرف الخشبي المدبب للفرشاة أو بسكين الألوان يحصل على ألوان شفافة ومضيئة	كانت ملونة مونيه بسيطة ومحددة الألوان: الأزرق البحري وأزرق كوبالت وأصفر كادميوم وأخضر زمردي مع الأحمر القاني والقرمذي
تقانة الفنان مونيه رائد المدرسة الانطباعية وأسلوبه			

وقد تركت العصور القديمة نماذج من الرسم والتلوين على ألواح من العظم أو الخشب أو ورق البردي (ورق جلود الحيوانات) ثم الورق، وكان يُعمد إلى صنع ذلك بألوان طبيعية وصناعية ممزوجة بالصمغ وتمدد بالماء فتصبح أحباراً قابلة للتناول بالقصبة المبرية أو ريش بعض الجوارح ووبر الحيوان.

واستمرت تلك التقانات الفنية في الجداريات والمخطوطات في الحقبة البيزنطية منذ القرن الخامس الميلادي، ثم في الحقب العربية والإسلامية منذ القرن السابع الميلادي، كما في فسيفساء الجامع الأموي في دمشق، والمسجد الأقصى في القدس، وجداريات قصر الحير الغربي في سوريا وقصير عمرة في الأردن وهناك نماذج من الفن العباسي والفاطمي والأندلسي، وكانت تصنع في بلاد الشام ومصر زخارف خشبية محفورة ومجصصة وملوّنة بمساحيق لونية ممزوجة بأصباغ نباتية، ولا تزال هذه الصناعة معروفة حتى اليوم وتسمى في بلاد الشام بالدهان العجمي.



دراسة بالفحم للوحة: "درس رقص"



دراسة بالقلم الرصاص: "راقصة باليه"

أما المخطوطات والمنمنمات العربية فإن من أهمها ما صُنع بيد يحيى بن محمود الواسطي، وهي تمثل أسلوب مدرسة بغداد والموصل في القرن الثالث عشر الميلادي.

وقد تطورت تقانة التصوير الجداري على الطينة الرطبة (الفرسك) في حقبة عصر النهضة في أوروبا وفي إيطاليا خاصة، منذ القرن الرابع عشر الميلادي، وتتلخص تلك التقانة بأن يُغطّى الجدار بطبقتين أو ثلاث على التوالي من الكلس المطفي الممزوج بالرمل تترك لتجف فيما بينها، ثم يصار إلى وضع طبقة من نفس النوع قليلة الكثافة فوق الطبقات الأولى ويصار إلى التلوين عليها بأترية لونية طبيعية ومعدنية ممزوجة بالماء شريطة أن يتم التلوين قبل جفاف الطبقة الرطبة، وإذا كانت اللوحة كبيرة المساحة (أي تتجاوز المتر المربع) فيصار إلى وضع الطبقة الرطبة مجزأة على مراحل الواحدة تلو الأخرى والتصوير على كل جزء على حدة حتى تكتمل اللوحة، وتؤدي هذه العملية إلى ثبات اللون بطريقة التأكسد الطبيعية، وتكون آلية هذا الثبات على الوجه الآتي: تبدأ مادة الكلس الموجودة شرطاً في طبقة الطينة الرطبة على الجدار بفقد الماء منها بملامسة الهواء الذي يحوي غاز الفحم وذلك بعد أن تكون الألوان قد تسربت إلى تلك الطبقة في العمق، مما يؤدي إلى تشكل طبقة متبلورة شفافة من فحمات الكالسيوم على سطح تلك الطبقة الخارجي تصبح قاسية بعد الجفاف، مما يؤدي إلى حماية الألوان، لأن هذا السطح يصبح غير قابل للانحلال حتى لو غُسِل بالماء.

أما في حقل اللوحة الخشبية أو القماشية فبعد أن كان يتم التصوير عليها بالمساحيق اللونية الممزوجة بصفار البيض والأصماغ المحددة بالماء (يطلق على اسم المزيج "التمبرا" Tempera)، اكتشف الأخوان "فان إيك" Van Eyck، وهما فنانان عاشا في بلاد الفلمنك في النصف الأول من القرن الخامس عشر، تقانة التصوير بالزيت بدلاً من التمبرا، إذ عملا على تحسين زيوت الجوز والكتان والخشخاش فجعلاها شفافة وقابلة لأن تجف مشكلة طبقة حامية لألوان اللوحة الممزوجة بها بعد الانتهاء من تصويرها، وتتم عملية التصوير بتمديد مزيج اللون والزيت بعطر طيار مثل عطر اللاوند أو عطر التربنتين، وتتيح تقانة التصوير بالزيت معالجة اللون على اللوحة لمدة طويلة نسبياً قبل أن يجف.

وتجدر الملاحظة أن التصوير بالزيت على اللوحة الخشبية أو القماشية كان يتم بعد أن تُغطى اللوحة بطبقة أساسية بيضاء من الحوّار الممزوج بالغراء وذلك استمراراً للطريقة التي كانت تؤسس بها اللوحات قبل اكتشاف التصوير الزيتي، كما تجدر الملاحظة أنه منذ اكتشاف التصوير الزيتي في القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر كان الفنانون يحضّرون ألوانهم بأنفسهم أي يمزجون المساحيق اللونية بالزيت على لوح من الرخام بمدقّة زجاجية، كل لون على حدة، بكميّة تتناسب والحاجة، ثم يضعون المزيج في وعاء فخاري للاستعمال، وقد حُفظت مخطوطات من عصر النهضة الأوروبي تصف طريقة العمل وتعدد وصفات تحضير المواد المستعملة.

وقد تطورت تقانة التصوير بالزيت وتعددت طرقها منذ القرن الخامس عشر الميلادي في أصقاع أوروبا المختلفة ثم انتقلت إلى بلادنا منذ القرن التاسع عشر على يد الفنانين المستشرقين وتبناها الفنانون المحليون في كل من مصر والعراق وبلاد الشام.

تستمر في العالم اليوم تقانة التصوير الزيتي، وبدأت منذ القرن التاسع عشر تنشط صناعة القماش المجهّز للتصوير والألوان المعبأة في أنابيب (عصارات) معدنية كما ظهرت علامات مسجلة لدور صناعة المواد وتبارت هذه الدور فيما بينها في نشر الدعايات لمنتجاتها:

وقد اكتشفت في القرن العشرين منذ الحرب العالمية الثانية موادٌ موازية للزيت في صنع ألوان المصورين وهي مواد بلاستيكية بشكل مستحلبات مائية لراتنجيات تركيبية من نوعي الفينيل Vinyl والأكريليك Acrylic وكثر استعمالها في يومنا هذا لما تمتاز به من قابلية للتمديد بالماء وسرعة في الجفاف وعدم القابلية للامحاء بالماء بعد الجفاف، وتعد هذه الألوان معوّضة عن ألوان الحبر التقليدية إذا استعملت بطبقات شفافة، وهي مقاربة للألوان الزيتية إذا ما تم استعمالها بطبقات كثيفة.

أما التصوير الجداري اليوم فهناك استمرار لاستعمال تقانة الفريسك كما أخذت تنتشر طريقة التصوير على الجدران بالألوان البلاستيكية التي ذكرت في الفقرة السابقة، والتي يمكن استعمالها على الجدار المطلي بالكلس أو المطلي بالإسمنت[1].

التقانات في الفن التشكيلي (الحفر والطباعة):

Technologies in the art (of Engraving and Printing)

فنون الحفر والطباعة (فنون الجرافيك): **graphic Arts**

فنون الرسم المطبوع هي فنون الرسم فوق أسطح لاستخدامها في طبع نسخٍ متعددة مستنسخة من الأصل الواحد، ويعني مصطلح الجرافيك عموماً تلك الخطوط المرسومة أو المحفورة أو المطبوعة على سطح من الورق أو الخشب أو المعدن، وبتقصي أقدم الرسوم التي تركها الإنسان القديم في المغاور تبين أن تلك الرسوم تحمل آثاراً خطية فوق أسطح الصخور والجدران، وعليه فإن هذه الرسوم تعد أول أعمال الجرافيك وأقدمها، أما آثار الرسم المحفور المطبوعة مثل الأختام السومرية الأسطوانية المصنوعة من الطين المشوي لمهر الوثائق وتعريف المناطق والأشخاص،

(1) إلياس الزيات، المصدر السابق، ص 720، (بتصرف).

فإنها لا ترمي إلى الحصول على نسخ مطبوعة متشابهة، وذلك بأن تكرار الطبعة أو الحصول على النسخ المتشابهة لم يصيرا هدفاً ممكناً إلا بعد اختراع الورق وانتشار صناعته في العالم بدءاً من منتصف القرن الخامس عشر بحيث صار بالإمكان عد هذا التاريخ تاريخ ولادة فن "الجرافيك" في أوروبا بكل أشكاله.

وقد عُرفت أقدم أشكال الحفر على الخشب في كوريا عام 751م، وفي الصين أيضاً حيث وجدت لوحة تحكي قصة بوذية مؤرخة في عام 878م.

اهتم فن الحفر في الصين بطباعة الكتاب وإخراجه، ومن الصين انتقلت هذه الحرفة إلى اليابان، وارتبطت بطباعة الكتاب منذ عام 1582 م، ولكنها تطورت بمعزل عن الكتاب، وفي منتصف القرن الثامن عشر استخدمت الطباعة الملونة في اليابان رواسم عدة (كليشات) وصلت إلى قمة ازدهارها على يد الفنان هوكوساي (1760-1849) Hokusai ممثل المدرسة الاتباعية اليابانية في الحفر على الخشب.



البرخت دورر "فرسان الآخرة الأربعة" حفر على الخشب (1496م)

بقي فن الحفر في الصين مرتبطاً بخدمة الكتاب نصوصاً ورسوماً توضيحية حتى بداية القرن السادس عشر، وظهور الفنان الألماني المبدع ألبرخت دورر Durer، وفنانين آخرين مثل هولبين (1497- 1543)، ولوكاس (1494- 1533)، وكراناخ الأصغر الذي ابتكر طريقة الظل والنور، وفيها استخدم راسمان في الطباعة لإخراج تأليف ثرٍ بمشتقات اللون الواحد، وقد حوّل كل هؤلاء الحفر على الخشب إلى فن تشكيلي خالص.

انتقل فن الحفر والطباعة إلى أوروبا مع الرحالة العرب في القرون الوسطى، وقد وُجدت في النمسا أول لوحة حفر على الخشب مطبوعة مؤرخة في عام 1491، كما وجدت لوحة أخرى في مدينة كراكوف في بولندا عام 1491، وتوسعت في أوروبا تقانة الحفر على الخشب، إذ أحدث الفنان توماس بويك في عام 1775 انعطافاً هاماً باستخدامه الحفر على صفائح الخشب المقطوعة أليافها عرضياً، فحصل على أدق الخطوط والتأثيرات الجرافيكية، وقد استخدمت طريقته هذه لدقتها في نسخ أعمال مشاهير الفنانين في التصوير (الزيتي) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

تزامن مع الحفر على الخشب فن الحفر على سطوح المعادن الذي ارتبطت بدايته بتقانة النيلّو Niello التي يزاولها الصياغ، وتعتمد حفر الرسم على صفيحة معدنية، وتعبئة الخطوط المحفورة بمعجون أسود أو أزرق، شهد النصف الثاني من القرن 15 حفر المونوغرافيين، وهم فنانون من هولندا وفرنسا وألمانيا طبعوا أسماءهم على أعمالهم مرموزة بالحروف أو الكلمات مثل: سيد عام 1446، وسيد ورق اللعب... ومنذ نهاية القرن 15 وفي القرن 16 تطور فن الحفر بتقانة المنقاش، وبه نسخت أهم أعمال مشاهير الفنانين، وإلى جانب الحفر بالمنقاش ظهرت تقانة الحفر بالماء القوي أي الحفر بالحموض على سطوح معدنية، ومن أهم الفنانين الذين استخدموا تلك التقانة وأبرعهم دورر، ورامبرانت، وبيرانيزي، وثمة طريقة أخرى تستخدم فيها الحموض لتخشين السطح المعدني باستعمال مساحيق أهمها الراتينج أو القلفونة المسحوقة، وتسمى هذه الطريقة صبغة الماء aquatint وتفرعت عنها طرق عدة أهمها طريقة السكر، وفي عام 1642 لجأ الفنان لودفيغ فون شيفن إلى

الطريقة السوداء mezzotint التي شاع استخدامها في نسخ اللوحات الزيتية في نهاية القرن 18 في بريطانيا وفرنسا وألمانيا، ومن تلك الطريقة اشتقت طريقة أخرى هي طريقة الشمع الطري، وفي القرن 18 أحدثت طريقة ترمي إلى اقتفاء آثار الرسم المنفذ بأقلام الباستيل أو الطباشير.

ومن فنون الحفر المعروفة الطباعة الحجرية lithography إحدى أهم فروع الطباعة والجرافيك التي اكتشفها الباحث الألماني ألويز سنفلدر A.Senfelder، واكتسبت أهميتها من إعلانات دومييه، وتولوز لوتريك الفنية.

أفاد فن الجرافيك منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى اليوم من تطورات التصوير الضوئي الذي ابتكر تقانات رديفة لفن الحفر التقليدي مثل الطباعة الضوئية والهليوغرافيورا والكليشة الزجاجية المغطاة بمادة حساسة، واشتهرت في بولندا طريقة الحفر الكهربائي (ألكتروتنتا) التي تعتمد الحفر بمرور تيار كهربي ضعيف الشدة عبر محلول ملحي، إضافة إلى طرق الحفر العميق على الجلد المدبوغ والحفر على الزجاج، ومن الطرق الهامة في الحفر العميق على المعدن طريقة الحفر الجاف بالإبرة الحادة dry point.

عرف العصر الحديث مجموعة أخرى من وسائل الحفر والطباعة مثل الحفر على صفائح من اللينليوم، أو الجص بدلاً من صفائح الخشب، والزنكوغراف zincograph، والشاشة الحريرية serigraphy، والطبعة الوحيدة، والحفر على الصفائح المعدنية الثخينة، إن وسائل الطباعة الجرافيكية في تقدم مستمر، وتزيد في تطورها وسائل التقانات الحديثة والدعاية والإعلان وطرق البرمجة الضوئية والليزرية والكمبيوتر وغيرها[1].

التقانات في الفن التشكيلي (النحت): Technologies in the art (sculpture)

نحت الإنسان منذ أزمان مغرقة القدم، فالنحت فن عريق، ووسيط حقيقي ربط بين الحضارات عبر التاريخ، ووسيلة للتفاهم لما يحتويه من مفردات ودلالات إنسانية، وعامل للهيمنة على الوسط المحيط والانسجام معه.

---

(1) عبد الكريم فرج، المصدر السابق، ص 720، (بتصرف).

ثمة آراء تعطي الأولوية في تقويم العمل النحتي وتمثله اعتماداً على الخامات والتقانات المستخدمة في تنفيذه، وثمة آراء أخرى لا تعير اهتمامها للمواد المستخدمة وتقاناتها، بل تعتمد على الشكل الفني في إقرار نجاح العمل الفني أو فشله، من خلال ما تقدم، يمكن الإقرار بأن الهدف ليس في استخدام خامات وتقانات مختلفة فحسب، وإنما في البحث عن القضايا الأساسية والسامية التي تنشد التعبير عن طبيعة الموضوع فلكل مادة مواصفاتها وإمكاناتها وخصوصيتها في التعبير.

تقسم المواد التي ينفذ بوساطتها العمل النحتي حسب طبيعتها قسمين:

- الخامات الوسيطة كالطين والصلصال والجبس والعجائن المصنعة كيميائياً مثل الشمع وغيره.
- الخامات القاسية والمقاومة لعوائد الزمن وتقلباته، وهي الأساس في حضور العمل الفني عبر التاريخ كالحجر والرخام الطبيعيين، والحجر الصناعي والبرونز والمعادن المصهورة والمجمعة والخشب والخزف والسيراميك واللدائن الصنعية المبتكرة.

ومن أجل الوصول إلى النتائج المرجوة يسلك النحات طرائق متنوعة من أهمها: النحت المباشر، والنحت بطريقة القولبة، والنحت بطريقة التجميع.

النحت بطريقة "التشذيب المباشر" Trimming direct ويتمثل في استخدام خامة الحجر الطبيعي والخشب، ويعد الحجر الطبيعي في أقدم المواد وأنبلها استخداماً وأطولها ديمومة، وقد يعود التردد في استخدام هذه المادة لصعوبة تطويعها في التشكيل، وعلى النحات، لتطويعها، أن يستخدم أدوات يدوية مثل الأزاميل المسطحة والمسننة والمدببة، التي تطور استخدامها آلياً بوساطة الهواء المضغوط لتخفيف الأعباء عن النحات، أما الأدوات المستخدمة في تنفيذ الأعمال الخشبية، فإنها أكثر تعقيداً، بدءاً من الأدوات ذات الرؤوس المقعرة بدرجات متفاوتة وانتهاء بالمطارق الخشبية.

النحت بطريقة "القولبة: modeling ويتمثل باللجوء إلى استخدام مادة وسيطة، ويعد الطين الصلصال في أكثر المواد شيوعاً في تحضير الأنموذج المراد

تنفيذه لاحقاً بمادة أخرى طويلة الديمومة، يبدأ النحات بتجهيز هيكل معدني يحمل مواصفات الشكل النهائي الأولية كما الهيكل العظمي لجسم الإنسان، وبعد تنفيذ الشكل بالطين بصورته النهائية يقوم النحات بتصنيع القالب من مادة الجبس غالباً، وهذا القالب إما أن يكون قالباً هالكاً يستخدم مرة واحدة، ويحصل النحات على النسخة المطلوبة بعد تحطيمه، وإما أن يكون قالباً دائماً مؤلفاً من أجزاء عدة يمكن فكها وتركيبها في كل مرة يرغب النحات في الحصول على نسخة الأنموذج الأساسي.

كثيراً ما يلجأ النحاتون اليوم إلى استخدام مادة الحجر الصناعي (الحجر الصناعي بنية بيتونية قوامها الإسمنت والصخور المطحونة والمكسرة من الرمل والماء، مسلحة بالقضبان المعدنية) للحصول على الأنموذج الأساس بطريقة القولبة، ومع نظرة علماء الجمال إلى الإسمنت والإسمنت المسلح بازدراء، انتشرت هذه المادة في الحياة المعاصرة انتشاراً واسعاً، وصارت مادة أساسية في مجال النحت لتوافرها في كل زمان ومكان، وتكلفتها الزهيدة ومطواعيتها وقابليتها للتشكيل، وصمودها أمام الظروف الطبيعية وانسجامها مع العمارة الحديثة مع إمكانية التحكم بتلوينها.



النصب التذكاري لضحايا الفاشية "ميدانك" بولونية للنحاتين والمهندسين فيكتور توكين ويانوش يمبيك حجر صناعي+ حجر طبيعي (1967)

ومن المواد المستخدمة في النحت بطريقة القولبة لابد من التطرق إلى خامة البولستر التي اجتاحت، على اختلاف أنواعها، كل مكان في الحياة الإنسانية

المعاصرة وصارت بديلاً للرخام في استخدامات الإكساء الداخلي وصناعة هياكل السفن والطيارات والسيارات.

النحت بطريقة "التجميع" assembly كتب النحات بوتشوني Poccioni في بيانه الشهير حول "المستقبلية": "علينا التخلص، قبل كل شيء، من أحادية المادة في بنية العمل النحتي، والاعتراف بأننا نستطيع، إذا ما دعت الضرورة، استخدام عشرين نوعاً من المواد في العمل الواحد، وذلك من أجل تحريض الأحاسيس في تلقي الشكل"، ثم ذكر بعضاً منها: الزجاج والخشب والورق المقوى والحديد والإسمنت والشعر والجلد والإضاءة الكهربائية وغيرها، وبهذا فتح المستقبليون آفاقاً واسعة أمام الفنان المبدع، ومنحوه كل الحق في استخدام مختلف الوسائط لتحقيق ما يتطلع إليه.

يختلف الباحثون في أدبيات الفن التشكيلي في نظرتهم إلى خامة الحديد، فبعضهم يراها مادة ترتبط بقوة الشر الشيطانية الدنسة، وبعضهم الآخر يراها مادة مقدسة ذات خواص سحرية، أما الفنانون فقد استخدموا الحديد كل حسب ما يريده منه، فالنحات كالدر Calder بنى أعماله بتقطيع الصفائح المعدنية بصيغ هندسية، وألف منها تكوينات تجريدية في الفراغ، ليطورها لاحقاً أشكالاً متحركة في الفراغ بفعل الهواء أو التفاوت بدرجات الحرارة، ولجأ نحاتون آخرون إلى تشكيل أعمالهم بوساطة الطرق واللحام بالقوس الكهربائية أو بغاز الأستيلين.

ولابد من التذكير بالنصب التذكاري الذي يقام من أجل التذكير بشخصية عظيمة أو حدث تاريخي كبير، والذي تجاوز حدود التعريف الموروثة ليشمل الأعمال العملاقة في مجالات الإبداع كلها: المعمارية كالمكتبات والمشافي، والأدبية كالموسوعات العلمية، والموسيقية كالسمفونيات والأوبرات[1].

التكعيبية: Cubism

التكعيبية Cubism مذهب يُعنى ببناء الأشكال على أسس هندسية، به تتدفق القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية، وهي حركة فنية ذات نفوذ

(1) أحمد الأحمد، المصدر السابق، ص 720، (بتصرف).

كبير في تاريخ الفنون الحديثة، إذ أدخل الرسّامون التكعيبيون أساليب حديثة تماماً في رسم الأشكال والمساحات، وأحدثوا ثورة في الرسم وغيره من الفنون خلال القرن العشرين.

		
لوحة تكعيبية شخصية تصور بيكاسو للفنان جوان غريس، 1912م	لوحة تكعيبية تعود لبداية القرن العشرين لماريا بلانكارد	لوحة زيتية تكعيبية البزغ والفاكهة، جوان غريس، 1919م.

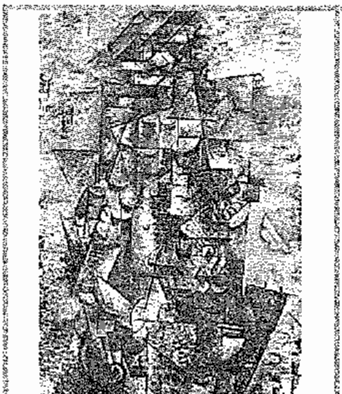
تشكل التكعيبية بمظهرها التجريبي أشد الحركات الفنية حسماً في الربع الأول من القرن العشرين، وتدخل في أصول جميع تيارات الفن الحديث التجريدية، إذ مارست تأثيراً عميقاً في العمارة وفي جمالية القرن العشرين الصناعية، كما أن روابطها مع الأدب والموسيقى معروفة أيضاً، وبهذا المعنى يمكن القول إن التكعيبية حركة فكرية تنزع إلى أن تجمع دفعة واحدة كل الأنشطة الإبداعية في ظل الفنون الجميلة.

ولئن كان الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد هيَّأ لمولد اتجاهات فنية عرفت بخصومتها لمبدأ محاكاة الطبيعة في الآثار التشكيلية، إن مطلع القرن العشرين قد شهد تحطيم الأشكال الطبيعية وانتهاءها في تلك الآثار واختفاء الموضوع منها، وذهب مالبرانش في توضيح هذا الرأي إلى حد أقنع براك Braque بوجهة نظره، وكان ذلك المصور من أكثر المتحمسين لفن سيزان الذي دأب على اختزال أشكال الطبيعة وفقاً لنظام هندسي كان من شأنه أن أكسبها المتانة وأضفى عليها الجمال، ومن هنا مضى براك بالتجربة الفنية نحو عالم الفكر ليضع به القاعدة التي تصحح الأسلوب، وأسفر ذلك عن بشائر التكعيبية الأولى.

يمثل الأثر التكعيبي ضرباً من التأليف بين عناصر مستلهمة من أشكال الطبيعة بعد تحليلها والكشف عما وراء مظاهرها الخارجية من قوانين تتحكم في تكوينها الأولي، ويستند ذلك الاتجاه إلى مباحث التبلور التي وجد فيها الفنانون مخرجاً لما كانوا يريدونه لفنونهم، فأمكنهم تحديد مضمون التبلور في الفن التشكيلي بما يقابل تقسيم الأجسام إلى مساحات وزوايا حادة وخطوط مستقيمة، وبذلك ارتد مدلول التكعيبية إلى الهندسة الأولية للأشكال، بوصفها جزيئات من طبيعة هندسية بتماسك بعضها في بعض، كما يرتد أيضاً إلى فكرة تزعم أن الخط المستقيم أكثر قوة وجمالاً من الخطوط المنحنية أو المقوسة.







بابلو بيكاسو: "آنسات أفينيون" (1907)	التكعيبية التأليفية: ازدهرت في عامي 1913م و1914م، كان أسلوبها أكثر واقعية وامتلاء بالألوان من أسلوب التكعيبية التحليلية المبكرة.	التكعيبية التحليلية: قسمت الأشياء إلى عدة أجزاء ومسطحات كما هو الحال في لوحة جورج براك رجل وجيتار عام 1911م[1].

والواقع أن نشأة التكعيبية تعود إلى الفنان الفرنسي براك والفنان الأسباني بابلو بيكاسو Picasso، التقى الفنانان في باريس عام 1907، وكان بيكاسو قد أنجز لوحة "آنسات أفينيون" التي تأثر بها بالفن الزنجي، وكان براك بدوره قد أنجز لوحة "العاري" نقطة تحوله إلى التكعيبية، وفي عام 1908م شاهد الناقد الفني

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

الفرنسي فوكسيل تلك الرسومات فاستخدم لوصفها مصطلح تكعيبات وهكذا صاغ اسماً للحركة، كانت أعمال هذين الفنانين ثورة في طريقة الرؤية، فالتكعيبيون لم ينظروا إلى الطبيعة بأعينهم بل بأفكارهم، انطلاقاً من مقولة "إن العالم المرئي لا يصير واقعياً إلا بفعل الفكر"، فنقلوا إلى سطح اللوحة "الحجم والمدى" واستخدموا تراكب سطحين هندسيين، واستبدلوا "المفكر به" بالشيء "المرئي"، ممّا أدى إلى انقلاب تام في الفن التصويري، وإلى قطيعة غير مسبوقة مع رؤية العالم الموروثة منذ عصر النهضة، وعليه فإن التكعيبية بنت جسراً يصل بين الوحشية والسريالية، وارتبطت أيضاً بعلاقات مع المستقبلية والبنائية الروسية والتعبيرية الألمانية، والباوهاوس والجسر والدادية.

قرّر الفنانان بيكاسو وبراك إبّان مرحلتهما الأولى في التكعيبية التحليلية، الكشف عن المدى الذي يستطيعان من خلاله دفع أبحاث سيزان إليه، فقد تملكتهما مسألة تصوير الأشكال الثلاثية الأبعاد وتمثيلها في بعدين اثنين دون الإساءة إلى طبيعتها ثلاثية الأبعاد، بإغفال ونسيان أن السطح نفسه كان مستوياً، واعتمد الفنانان حلاً بتخليهما عن قواعد المنظور التقليدي وإهمالهما لأي شكل من أشكال نشدان الخداع البصري، وصوّرا على القماش، في آن واحد، الوجوه المتعددة للشيء الواحد، ثم انتقل الفنانان إلى المرحلة التركيبية Synthetic phase وهي رد فعل على المرحلة الأولى عائدين إلى واقع الأشياء ليستعيرا بعض صفاتهما وينسجا عليها بعض التكوينات، ولجأ براك إلى لصق بعض المواد على اللوحة، كما لجأ بيكاسو إلى التلصيق collage وإلى التجميع assembly.

ومهما بلغت أعمال هذين الفنانين من الأهمية لا يكفي الاكتفاء بها، إذا كان المراد معرفة كامل مدى التكعيبية، إذ صار بهذه المدرسة بين أعوام (1911- 1914) تياراً واسعاً انضم إليه كثير من الفنانين مصورين ونحاتين مختلفي الأساليب مثل ماركوسي وخوان غري ودولوني وليجيه وغليز وميتزنغر ولافريني وآندره لوت وجاك فيللون ومارسل دوشان وآرشيبنكو وبرانكوزي وبوتشيوني ودوشان فيللون وغيرهم.

تُحلّل الرسوم التكعيبية النمطية المبكرة الموضوعات في أشكال هندسية وإشارات أولية، وكثيراً ما حاول الرسّامون التكعيبيون إبراز الموضوع برؤى متعددة في ذات الوقت، وذلك بإحداث نوع من إعادة التوزيع والتداخل بين تلك العناصر، وما يزال العديد من الرسومات التكعيبية صوراً ساكنة لأشياء مألوفة مثل سطوح المناضد والآلات الموسيقية والزجاجات، وكثير من رسامي المدرسة التكعيبية استوحوا موضوعاتهم من الحياة اليومية مثل الإعلانات والرسومات الكاريكاتورية والأغاني الشعبية، وكثيراً ما كان الفنانون يرسمون أرقاماً وكلمات في لوحاتهم، ويضع الفنانون التكعيبيون أيضاً رسومات ملصقة تجمع بين الرسم والأشياء الحقيقية، مثل قصاصات الصحف والقماش الزيتي، وبالإضافة إلى ذلك تأثر الرسامون التكعيبيون تأثراً شديداً بالبساطة الهندسية والقدرة التعبيرية لفن النحت الأفريقي الأسود.

هناك نوعان من الرسم التكعيبي، التكعيبية التحليلية والتكعيبية التأليفية، نشأت التكعيبية التحليلية عام 1910م واستمدت اسمها من الطريقة التي حلل بها الفنانون الأشكال، ثم أعادوا بها تجميع تلك الأشكال بطرق متعددة، أما التكعيبية التأليفية التي نشأت عام 1912م تقريباً، فقد حاولت أن تجمع بين عناصر خيالية وأشكال رمزية جديدة.

توقف زخم الحركة التكعيبية في شهر آب 1914، إلا أن روح هذا المذهب الفني لم تتلاش، وظلت تتجلى في كثير من اللوحات في إبداعات أصيلة تنتمي إلى تكعيبية متطورة[(1)(•)].

التكلفية : Mannerism

التكلفية Mannerism حركة فنية أثرت في فن عصر النهضة الإيطالي في مرحلته الأخيرة، وشملت التصوير الزيتي والجداريات والنحت والعمارة، والفنون

(1) غسان السباعي، المصدر السابق، ص 786، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

الصغرى، والهدف الكامن وراء التغيير، أن يتمرد الفنانون على المدرسة الاتباعية التي انتشرت في إيطاليا وأوروبا والتي حددت الموضوعات التي يتناولها الفنانون، وكذلك التشكيلات الفنية، وفق قواعد ثابتة، وأنظمة لونية تحمل الانسجامات الموسيقية، وتأسست المحترفات الفنية التي حددت وسائل التعليم الفني، وأعطت شكلاً محدداً يصعب اختراقه أو التمرد عليه، وجاءت "التكلفية" لتقوم بتبديل شامل، وتفضيل الفوضى عليه، أو التغريب والشذوذ، على الهدوء والاعتدال والثقة، واستطاعت أن تضع لنفسها قواعدها الفنية المستقلة عن غيرها والتي أبعدتها عن أن تكون مجرد تيار سلبي يهاجم الاتباعية، ولها ما يسوّغ وجودها، وذلك لأن الواقع الأوروبي هو الذي دفع الفنانين للتمرد على الاتباعية، وقد غدا التغيير ضرورياً، حين تحولت إلى (مثل أعلى) و(وهم)، بدلاً من أن تكون واقعاً حياتياً، واتجه الفنانون إلى إحلال السمات الذاتية محلها، أو الإحيائية، بدلاً من الطابع المعياري الذي يعلو على الأشخاص تعميقاً لتجربة صوفية في الحياة، وصبغها بطابع روحاني جديد، أو نمو لنزعة شكلانية متكلفة، ينحل فيها كل شيء، ويسعى كل فنان إلى لغة التسابق أو التفوق على الآخرين، في مرحلة جديدة، طغت عليها الرغبة في التغيير في كل شيء.

اعتمد الفنانون التكلفيون على مبدأ فني يقول: "إن التعبير الفني، يكون فعالاً، إذا ابتعد الفنانون عن القواعد الاتباعية، والأنظمة الشكلية واللونية التي شيدتها"، وعلى الفنان أن يقوم بتحويل الأشكال، أو تحريفها، حتى يتلاءم مع الموضوعات الجديدة التي أدخلتها المرحلة الجديدة، واستفاد الفنانون من بعض حالات ابتعاد الكبار منهم في عصر النهضة عن الاتباعية كما فعل مايكل أنجلو حين نحت تمثال "الشفقة" الذي أطلق عليه "شفقة روندا نيتي"، وذلك في الفترة ما بين (1555- 1564)، وفيه رسخت ضعف الإنسان وهزاله بدل الكتلة المعمقة في تمثال الشفقة الآخر، وكذلك فعل في رسم "الصليب" الذي اختلف عن رسوم أخرى له، وفيه رؤية تعبيرية جديدة، وكذلك حين صمم درج مكتبة "لورانزيانا" في مدينة فلورنسا الذي يذكرنا بفن الباروك الألماني، ويرى رفايلّو في لوحته "تجلي السيد

المسيح" التي تذكرنا بأعمال فنية من القرون الوسطى، وتبتعد عن الفن الجمالي الذي قدمه لنا في لوحاته الأخرى، وأن الدعوة إلى التحديث يجب أن تكون شاملة لكل الفنانين ولا تقتصر على بعضهم، دون الآخرين، وهكذا صار من حق كل فنان أن يجدد ويبدع في تجديده، وهكذا لقيت التكلفية صداها عند عدد كبير من الفنانين، وفي كل المدن الإيطالية، وقدمت عدداً منهم عملوا على تطوير رؤيتهم الفنية، وفق شخصية كل فنان منهم، ووفق مجال بحثه الفني الذي يعمل فيه أو المادة التي اختص بها، على الرغم من تأثرهم بكبار الفنانين، سواء كانوا من فلورنسا أو البندقية، إلا أن التأثيرات الفردية طغت عليهم، أو المحلية زادت أهميتها معهم، ومن هؤلاء الفنانين:



بارميجانو: "السيدة ذات العنق الطويل" (نحو 1535م)

جوليو رومانو (14921556):

يعتبر رومانو مؤسس هذه الحركة، كان تلميذاً لرافائيل ثم استقل عنه حين اختلف معه، ويتمتع رومانو بقدرة كبيرة وخيال واسع يحب المبالغة في رسم موضوعاته التي كانت من الأساطير أو من الفن الإيطالي القديم، ومن أشهر أعماله

لوحة جدارية تحت اسم "مارس يرقص مع ربات الفنون الجميلة"، رسمها بحركة إيقاعية بين الأشخاص عن طريق الترابط والإيقاع دون الهندسة أو الرياضيات.

بارميجانو (15031540):

تأثر بأعمال مايكل أنجلو في البداية، وله عدة جداريات في بلدة بارمة ومن أهمها "آدم وحواء"، وهو من البارعين في رسم الوجوه الشخصية يقدمها بخطوط شاعرية وتنسيق لوني.

جاكوبو أمانا نيتي (15111592):

نحات من توسكانا، تدرب على النحت في كاتدرائية مدينة بيزة، ومارس العمارة، ومن أهم أعماله "نافورة المياه في فلورنسا" التي تسمى "نافورة نيبتون" وفيها حركة إيقاعية تجمع الأشخاص، وله عدة مشاريع من أهمها "جسر في ترنيتة" يمتاز برشاقة نادرة.

بييرو ليفوريو (15101583):

نحات ومعماري له عدة تصاميم معمارية ومن أهمها دراسة خريطة روما القديمة وتجديدها، وجداريات في كازينو بيوس الرابع، وحدائق الفاتيكان، وحديقة "تيفولي" الشهيرة.

برناندو بونتا لينتي (15361608):

فنان متعدد المواهب، مارس الرسم والجداريات والنحت، ومعماري مهم له عدة أعمال فنية في (فلورنسا) وغيرها، كان قادراً على استخدام الصخور بطريقة بارعة، وصنع أبواب لعدة مواقع في روما القديمة.

أسرة باسانو: جاكوبو دي بونتي (15101592) وأولاده:

أسرة فنية من مدينة باسانو عملت في باسانو والبندقية، مارس جاكوبو الأب الرسم والتصوير الزيتي، والعمارة والجداريات، وتُعد من الاتجاهات الواقعية التي تأثرت بالفن الهولندي، واستقلت بعدها ومن أهم أعماله لوحة "نوح يحضر

سفينته" وفيه ابتعاد عن الاتباعية، وخصوصاً في المنظور، لأن الأشياء ترى من الأعلى كما فعل سيزان.

روسو (جوفياني باتيستا) (**14941540**):

فنان من فلورنسا يدعى (روسو الفلورنسي) وهو مؤسس مدرسة "الفونتان بلو"، ومن الفنانين التكلفيين الذين رسموا في روما وفلورنسا، دعاه الملك فرانسيس الأول إلى فرنسا، وأعماله كثيرة في القصور الفرنسية.

والتكلفية هي المدرسة الفنية المهمة التي رفضت الاتباعية (الكلاسيكية)، وفتحت آفاق التعبير الفني في عمق النهضة، نحو مجالات فنية عدة لم يكن الفن الأوروبي قادراً على التخلص منها[1].

التمثيل: Acting

التمثيل هو تقمص الشخصيات الدرامية ومحاولة محاكاتها على أرض الواقع وتجسيد ملامح وصفات تلك الشخصيات وأبعادها المتباينة في الرواية أو المسرحية المكتوبة[2].

عرّف أرسطو فن التمثيل acting أنه "محاكاة للطبيعة" والتمثيل قديم قدم البشرية، إذ يعتقد أن الإنسان في العصر الحجري كان يجسد لأفراد القبيلة أحداث القنص والقتال التي يمر بها في النهار بأسلوب تمثيلي، لكن أقدم فن تمثيلي معروف، ارتبط بالمسرح الإغريقي حيث كان الممثل يتمتع بمكانة اجتماعية حسنة، وهذا لا يلغي وجود ظواهر تمثيلية اجتماعية شعائرية لدى الشعوب والحضارات الأسبق، كالفراعنة والبابليين والآشوريين، وفي المسرحين الياباني والسنسكريتي القديمين، أما في عهد الرومان، فقد تدهورت سمعة الممثل، وصار لا يزاول المهنة سوى العبيد، وانتقل التمثيل إلى الكنيسة في العصور الوسطى عبر "مسرحيات الأسرار"، و"المسرحيات الأخلاقية"، ثم جاب الساحات والشوارع العامة، مع أن قصور الملوك والنبلاء أخذت تحتضن فن التمثيل، وترحب بالممثلين للترفيه عنهم في مختلف المناسبات.

---

(1) طارق الشريف، المصدر السابق، ص 788، (بتصرف).

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

ولم يسمح للنساء بممارسة التمثيل في عصر شكسبير، وازدهر فن التمثيل شعبياً، فيما بعد، فظهرت الملهاة (الكوميديا) في إيطاليا، ومسرحيات موليير في فرنسا، والمسرح الإليزابيثي (نسبة إلى الملكة إليزابيث)، ومسرحيات عصر النهضة، والمسرحيات الكلاسيكية الجديدة.

ومن المؤكد أن فن التمثيل يحتاج في الأساس، إلى الموهبة الفنية، بمعنى أنه ليس بوسع أي إنسان أن يكون ممثلاً بارعاً، لذلك تلجأ معاهد المسرح في العالم إلى امتحان قبول تختبر فيه قدرات الطالب الفطرية ويحتاج بعدها إلى تدريب لياقته في الحركة والإلقاء، وصار بدهياً، في القرن العشرين، أن يدرس الممثلون في مدارس خاصة للتمثيل أو للرقص أو للإخراج أو للتصميم والتقانات المسرحية، ولم يعد تدريب الممثل يقتصر على إمكاناته الفيزيولوجية في الصوت والحركات الجسدية، بل امتد إلى تنمية طاقاته الحسية والروحية والانفعالية والفكرية، أخذ فن التمثيل يتطور سريعاً، ففي بداياته، كان الإلقاء والحركة الجسدية المفخمة عاملين أساسيين في المأساة (التراجيديا) الإغريقية، والملهاة الرومانية، ثم صار التمثيل مميزاً بينهما (المأساة والملهاة) إذ إن من يمثل واحداً منهما لا يمثل الآخر.

كان التمثيل في إنكلترا وفرنسا، بوجه عام، يحتفي بالعناصر الظاهرية من صوت وإيماءات جسدية، ولعل أعظم المنظرين لهذا الطراز من الأداء المحترف الفرنسي كوكلان الأكبر، الذي دعا إلى عزل عواطف الممثل، والتعبير الصوتي والجسدي المبالغ فيهما، لكن الأمر تغيّر في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مع ظهور "الواقعية" لكتّاب مثل أنطون تشيخوف، وإبسن، وبرناردشو، وبدأ يلمع اسم كونستانتين ستانسلافسكي، الذي أطلق مع زميله المخرج دانشنكو "مسرح الفن" بموسكو، داعية للتمثيل الواقعي- النفسي، ليغدو كونستانتين المعلم الأساس لفن التمثيل في العالم أجمع، ثم انفتح فن التمثيل على تجارب طليعية رائدة مغايرة لطريقة ستانسلافسكي، مثل "الأداء البيوميكانيكي" لمايرخولد، و"الأداء التغريبي- الملحمي" في مسرح برخت، وطموح "الممثل الدمية" لدى غوردن كريغ مروراً ببعض تجارب التمثيل والإخراج التي كانت تحتفي بأساليب السيرك، ومسرح المنوعات الموسيقية "الميوزيك هول"، ودموع التقانات الحديثة في فن المسرح المبهر، إلا أن الإنكليز والفرنسيين والألمان وجدوا، لدى

ستانسلافسكي في أواسط القرن العشرين، اختلافاً في الوسائل والمقاربة، وفي النتائج والحصيلة ضمن عراقة كل من ثقافاتهم الفنية في هذا المجال، خاصة عند رواد التمثيل، مثل لورنس أوليفييه، وفيفيان لي وسواهما، لكن المخرجين الفرنسيين الرواد في المدرسة "الطبيعية" كانوا قد تلقفوا منهج التمثيل الواقعي بشغف، وطبقوه على مسرحيات تناقض المرحلة الرومانسية السابقة في عنايتها بالتفاصيل الطبيعية للحياة الإنسانية، وسرعان ما احتضنت الولايات المتحدة الأمريكية طريقة ستانسلافسكي، منذ ثلاثينات القرن العشرين، التي نقلها بعض المهاجرين الروس وتبنّتها "فرقة مسرح الجماعة" في نيويورك، وصيغت فيما سُمي بعدئذٍ بـ "المنهج" عبر محترف (استوديو) الممثلين الذي أسسه إيليا كازان، وروبرت لويس، ثم ارتبط باسم ستراسبرغ بسبب انشغال كازان بالإخراج المسرحي والسينمائي، لكن فن التمثيل، بحسب "المنهج" الذي كانت له إنجازات باهرة بإطلاقه نجوم السينما - الكثيرين - ، تحول إلى نوع من جواز مرور مقدس لفن التمثيل ونجوميته، ولم يكن "المنهج" يُعنى كفاية بالإلقاء والتعبير الحركي، بقدر عنايته بالاسترخاء والتركيز، واستُنبطت محرضات ذاتية باستخدام تقانة "الذاكرة الانفعالية" من تجارب الممثل الشخصية، وكانت نقلة التمثيل في الثقافة الروسية تعتمد بوجه رئيس على كتابات تشيخوف، أما في الثقافة الأمريكية، فقد اعتمدت على مسرحيات الجيل الذي تلا يوجين أونيل مثل آرثر ميلر وغيره، إلا أن جزءاً كبيراً من شهرة "المنهج" أتت من كبار النجوم السينمائيين في هوليود، ومنهم مارلون براندو، ومارلين مونرو، وغاري كوبر.

ويجدر القول إن اتجاهات فن التمثيل انطلقت جميعها من أسس ستانسلافسكي بأساليب تعبيرية مختلفة لتعيد بناء العلاقة بين الممثل والمشاهد في جو مسرحي شاعري جديد، مثل التجارب التي أجريت في "مسرح المختبر" البولندي التي حملت شعار "نحو المسرح الفقير"، وفي الارتجال في "المسرح الحي" الأمريكي، وفي "المسرح المفتوح" لدى جوزيف تشيكن الذي أطلق طرازاً جديداً من الكتابة والأداء في الأماكن الشعبية، وفي "مسرح أودين" الدنماركي الذي يُعنى بالأنتروبولوجية والتواصل بين الشعوب، وقد أفرزت هذه التجارب الطليعية حركة عالمية غنية وطموحة تبلورت في اتجاهات مخرجين مجربين مثل أريان منوشكين، وبيتر هول، وجون دكستر.

أما التمثيل الإيمائي، فكان الفرنسيون من أوائل واضعي أسسه وتطويره، ومنهم مارسيل مارسو، قبل أن يطوره الأمريكي آدم داريوس في أوروبا الغربية تحت اسم "الإيماء التعبيري"، والبولندي توماشيفسكي في أسلوب المزج بين الباليه Ballet والأداء في المسرح الياباني والصيني.

وظهر فن الإيماء في البلاد العربية، مثل سوريا ولبنان ومصر، على يد فنانين عرب قديرين، إلا أنه ظل رافداً للتمثيل الواقعي، ولمناهج التدريب في معاهد المسرح العربي في مختلف الأقطار العربية.

يُعد عام 1848 بداية للمسرح العربي على يدي مارون النقاش في بيروت، ثم كان لأحمد أبي الخليل القباني فضل كبير في تأسيس المسرح العربي في سوريا، وفي تطوير فن التمثيل في دمشق والقاهرة، لما كان له من قدرة في التمثيل والإخراج وكتابة النصوص المسرحية، وفي مصر، كان ليعقوب صنوع دور كبير في تطوير فن التمثيل فيها، كما لمع جورج أبيض، اللبناني في الأدوار الشكسبيرية، ونجيب الريحاني في الأدوار الهزلية، ويوسف وهبي في الأدوار المأساوية، وعبد الوارث عسر في تعليم مبادئ الإلقاء كما قام زكي طليمات بتأسيس معهد الكويت المسرحي، وتطور التمثيل العربي تدريجياً مع تطور التمثيل العالمي، فظهر محترفون عرب واقعيون كثيرون، وبدأ التمثيل يُدرس في المعاهد العالمية والعربية التي تخرّج فيها أعداد كثيرة، يصعب تعدادها، من الفنانين العرب الذين شُهروا بالإخراج والتمثيل وسائر الفنون المسرحية والسينمائية المتخصصة[1].

أهمية التمثيل:

إن التمثيل هو مرآة المجتمع، وعلى الرغم من الهدف الرئيسي لفن التمثيل هو الترفيه بالمقام الأول، إلا أن التمثيل له أهداف أخرى منها إعادة تمثيل التاريخ وتبسيطه للمشاهدين وكمثال على ذلك فيلم الناصر صلاح الدين والذي عرف الناس بذلك القائد العظيم ونقل صورة حية للحملات الصليبية.

كما أن التمثيل له دور هام في تعليم الناس وتبصيرهم بحياتهم بشكل يتقبلونه من خلال قصة من الحياة اليومية[2].

---

(1) رياض عصمت، المصدر السابق، ص 854، (بتصرف).

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

التمثيل الإيمائي : Pantomime representation

التمثيل الإيمائي ضرب من ضروب التسلية التقليدية، في الجزر البريطانية، وفي الأساس، يعبِّر التمثيل الإيمائي عن قصة حكاية من حكايات الجن عادة، مثل سندريلا أو عن نشيد أطفال، مثل همبتي دمبتي، وفي بعض الأحيان تبقى الأجزاء الكوميدية العنيفة غير منطوقة، في حين يفصح عن بقية القصة، كما هو الحال في المسرحية أو الكوميديا الموسيقية، غير أن التمثيل الإيمائي يتضمن أيضاً الرقص، والغناء، وأفعال المهارة الخاصة، مثل الشعوذة.

نشأ التمثيل الإيمائي، من تقاليد ترجع إلى القرون الوسطى، ففي كوميديا ديل أرت الإيطالية، كانت أهم شخصيتين هما هاليكوين، الخادم، وكولمبين، السيِّد، وكان هاليكوين يعمل بمساعدة بنسينيللو المهرج، وقد أصبحت التهريجات (وهي المسرحية الترفيهية التي كانت تظهر فيها تلك الشخصيات) شديدة الرواج في القرن الثامن عشر، وفي عام 1717م قام جون ريتش، وهو صاحب مسرح، وراقص ومخرج مسرحي، بإنتاج مسرحية الساحر المهرِّج في مسرح لينكولنس إن فيلدس، وقد أدخل ريتش أجهزة مثيرة على مسرحيته التهريجية.

وكان جوزيف جريمالدي يعدُّ أكبر المهرجين، والشخصية المهمة التي تلت جون ريتش، إذ جعلت نكاته وأغانيه وشخصيته من المهرج شخصية رئيسية في التمثيل الإيمائي.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، أصبحت حكايات الجن منطلقاً لمختلف أنواع التمثيل الإيمائي، وأصبحت شخصيتا الخادم والمهرج شخصيات ثانوية، ثم ظهر تقليد أدت فيه الممثلة دور الممثل العمدة (البطل)، وغطّى المهرج الذي تضفيه شخصيات صالة الموسيقى الكوميدية، على جو المرح الذي يتركه المهرج، وقد اشتهر دان لينو بأدائه دور سيدات التمثيل الإيمائي (شخصيات نسائية كوميدية)، وقد استمرت التهريجات مقصورة على بعض المسارح الإقليمية ومسرح لايسيوم في لندن، وفي نهاية القرن التاسع عشر، بدأ التمثيل الإيمائي يأخذ شكله الحالي،

ويعزى ذلك بصفة رئيسية إلى عمل أوغسطس هاريس في مسرح دراري لين، في لندن، وبذلك أصبح التمثيل الإيمائي ضرباً من ضروب التسلية في أعياد الميلاد.

وفي بعض البلدان، يشير التمثيل الإيمائي إلى ضرب من التمثيل يسمى اليوم التمثيل الصامت[1].

التمثيل الصامت: Mime



التمثيل الصامت فن التمثيل بالإيماءات دون استخدام الكلمات.

التمثيل الصامت هو أحد أنواع التمثيل الذي يتم بدون كلام، العرض يتم على شكل مسرحية قصيرة لا تنطق فيها كلمات، يؤدي فيها الممثلون أدوارهم بالإيماءات والحركات الجسدية فقط، وقد شاع فن التمثيل الصامت فيما بين القرنين الثامن عشر والعشرين الميلاديين.

يستخدم الممثلون بصفة عامة قدراً معيناً من التمثيل الصامت، فالكثير من المسرحيات ينطوي على فقرات صامتة، يعبر فيها الفنان عن أفكاره بحركات الذراعين أو الساقين أو الوجه، كما ينطوي فن الباليه الحديث أيضاً على فقرات ليست رقصاً محضاً، يستخدم فيها الراقص حركات تعبيرية ببعض أجزاء الجسم، غير الساقين، وتستخدم الأوبرا أيضاً قدراً من التمثيل الصامت إلى جانب الغناء وموسيقى الآلات والرقص[2].

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

لا أحد يعلم متى بدأ فن التمثيل الصامت، فقد كان هذا الفن أحد أشكال الترفيه الشائعة في المراحل الأولى من الإمبراطورية الرومانية، فكان الممثلون يرتدون أقنعة ذات ثلاثة وجوه مختلفة[1].

التمثيلية الكنسية: Church representative

عرض مسرحي يصوّر موت إله من آلهة القدماء وبعثه، وقد أدّى قدماء المصريين مثل هذه التمثيلية لإلههم أوزيريس، كما قدّم قدماء الإغريق تمثيلية مشابهة لإلههم ديونيسوس، غير أن هذا المصطلح يعني التمثيلية التي تصور معاناة المسيح، وصلبه وبعثه كما يعتقد النصارى، وقد أدّى كثير من سكان المدن والقرى الأوروبية مثل هذه التمثيلية خلال القرون الوسطى، وكانت تمكّنهم من المشاركة في تمثيل أيام المسيح الأخيرة على الأرض.

وما زالت التمثيلية الكنسية التقليدية تؤدَّى إلى اليوم في عدد كبير من المدن في جنوبي ألمانيا، وغربي النمسا، وسويسرا، وأشهر تمثيلية كنسية تقدمها اليوم مدينة أوبيرامّرجوا جنوبي ألمانيا، وقد بدأت هذه التمثيلية عام 1634م في شكل عرض لشكر الله الذي أبعد عن تلك المدينة شرَّ الطاعون، وتؤدَّى هذه التمثيلية بهذه المدينة كل عشر سنوات، ويستمر عرضها لمدة خمس ساعات ونصف الساعة، ويشترك فيها أكثر من 800 ممثل[2].

تناغم الألحان: Harmony melodies

دراسة النغمات الموسيقية المتآلفة وعلاقاتها، ومعظم النغمات المتآلفة تتكون من ثلاث أو أربع نغمات تصدح في الوقت نفسه، وينسجم اللحن عندما تضاف النغمات المتآلفة إليه.

ويستخدم الملحنون الإيقاع التقليدي منذ 1680م حتى 1900م، والإيقاع التقليدي ذو النغمات المتآلفة تبنى في أثلاث (سلمين متباعدين على المقياس)، وتُسمَّى

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

النغمة السفلى جذر النغمة، والنغمات المتآلفة المتكونة من ثلثين تسمى التآلف الثلاثي، وأما المتكونة من ثلاثة أثلاث فهي السباعيات.

ويُسمَّى أحد أشكال الإيقاع التقليدي بالإيقاع الوظيفي، وفي الإيقاع الوظيفي تكون النغمات المتآلفة مرتبطة إلى واحدة من ثلاثة إيقاعات أساسية ذات مفتاح، والنبرة هي النغمة الرئيسية المبنية على النغمة الأولية في المقياس المدرج، وتبنى النغمات الأُخر المسيطرة على النغمة الخامسة، وأما شبه المسيطرة فتبنى على النغمة الرابعة، والنغمات المتآلفة الأخرى في المفتاح مرتبطة إلى واحدة من هذه النغمات الثلاث، والثلاثي الكبير أو الصغير يُسمَّى النغمات المتناغمة وجميع النغمات الأخرى تُسمَّى النغمات المتنافرة، وفي الإيقاع التقليدي يجب أن تحل (تربط) بنعومة إلى النغمات المتناغمة.

وتاريخ الإيقاع هو تطور سلم النغمات وطبقات الصوت، ويشمل سلم النغمات النبرات خارج المفتاح، وتتغير طبقات الصوت من مفتاح إلى آخر، ويستخدم العديد من الملحنين سلم النغمات وطبقات الصوت لإضافة تعبيرات وتوافقات عدة للقطعة الموسيقية.

وبعد 1900م قاطع العديد من الملحنين الإيقاعات التقليدية والوظيفية، واستخدم بعضهم الجدول الثلاثي أو السباعي في حركة متوازية، وبنى البعض النغمات المتآلفة خارج الفواصل فضلاً عن الثالث، واستخدم العديد من الملحنين المتأخرين الثلاثي في مفتاحين أو ثلاثة تصدح في الوقت نفسه أو خليطاً من النبرات تصدح مثل النغمات المتآلفة[1].

التوبا (آلة): Tuba (machine)

التوبا اسم عام لعدد من الآلات الموسيقية النحاسية، آلات التُّوبا هي أكبر الآلات النحاسية وفيها درجة النغم الأخفض وهي بالتالي تؤدي الصوت الجهير في القسم النحاسي، يعزفُ الموسيقار آلة التُّوبا بهز الشفاه في منفخها (موضع الفم) الذي يشبه الكأس أو القمع ويُغيّر الموسيقار النغمات بتغيير شد الشفاه، وتوضع

(1) المصدر السابق.

الأصابع على صمامات الآلة لتغيير طول امتداد الهواء المهتز، وتُمسك الآلات النحاسية الأخرى في وضع أفقي بينما تُمسكُ آلة التُّوبا رأسياً.

هناك نوع معروف لآلة التُّوبا وهو الجهير الأول، ويُسمى أيضاً البوق أو التُّوبا الصادحة اعتماداً على المُصنِّع وقطر أنبوب الآلة، وتوجد ثلاثة أو أربعة صمامات في آلة الجهير الأول وتُستخدم بكثرة في فرق موسيقى الكونشيرتو والفرق السيّارة كما تظهر التُّوبا العمودية في الأوركسترا السيمفونية ويوجد بها من ثلاثة إلى خمسة صمامات.

تلتفُ آلة السوسافون ذات الصمامات الثلاثة حول جسم الموسيقار، وفيها جرس كبير يتسع تدريجياً، وهي من أكثر آلات التُّوبا استخداماً في الفرق السيارة، والتُّوبا البوقية للمارشات ذات الصمامات الثلاثة معروفة أيضاً في سلاح الطبول والأبواق، وتعد أحدث آلة في المجموعة النحاسية[1].

التِّيل : Alltel

قماش خشن متين، ويصنع معظم قماش التيل الآن من القطن أو الكتان، أما الأنواع الراقية من التيل فتصنع من الأقمشة المصنَّعة، ويستخدم الفنانون التشكيليون تيل القطن أو الكتان لرسم لوحاتهم الزيتية، كما يُستعمل الخيش أيضاً للملابس ولأحذية لعبة التنس، وتُصنع الأحزمة الناقلة وأشرعة المراكب والخيام ومظلات النوافذ من الأنواع الثقيلة من التيل[2].

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

(2) المصدر السابق.

حرف الجيم

الجاز: Jazz

الجاز Jazz موسيقى شعبية راقصة تمتاز بإيقاعاتها المتنوعة، والصاخبة في كثير منها، وأصل اصطلاح الجاز مختلف في مصدره، إذ يعتقد أنه جاء من اللهجة الإقليمية للمولّدين Creoles (من زنوج وأمريكيين من ذوي البشرة البيضاء)، أو من معنى التسارع أو الثرثرة، وقد أطلق هذا الاصطلاح على موسيقى الزنوج، الأفرو أمريكيين الجنوبيين، الذي شاع عام 1915 في مدينة نيو أورليانز New Orleans بسبب كثرة ملاهيها وصالات الرقص فيها، والتي كانت مركز نشاطهم الموسيقي، ومصدر موسيقييهم الأوائل الذين نشروا الجاز في المدن الأمريكية الكبرى، ولما كانت الموسيقى، التي ترتكز على الإيقاع أساساً، تلعب دوراً مهماً في الحياة اليومية لهؤلاء الزنوج، ولاسيما في العبادة والرقص، عُدّ الجاز العمل الموسيقي الشعبي الأكثر ارتباطاً بينهم، واستطاعت هذه الأقلية الزنجية على ضعفها وقلة إمكاناتها، أن تنشر ثقافتها الموسيقية الجازية (نسبة إلى الجاز) في أمريكا وفي مختلف بقاع العالم.

بدأ التعبير الموسيقي في الظهور عند الزنوج الأفرو أمريكيين في أغاني العمل، زمن العبودية، وخاصة عند جني القطن، وتمديد السكك الحديدية، وفي الاحتفالات وأداء الطقوس الدينية التي أوجدت عندهم عزاءً في الراحة النفسانية وخلاصاً من متاعب العبودية والتعاسة الحياتية، فأفرغوها في "أغانيهم الروحانية" Negro spirituals.

تشكلت أولى فرق الجاز الموسيقية المسماة "جاز باند" Jazz Band في بداية القرن العشرين، وتشكلت فرق موسيقية أخرى مختلفة الأنواع، منها دينية الطابع كان أفرادها يرتجلون موسيقاهم رقصاً وغناءً، ومنها فرق عازفي آلات نفخ نحاسية وإيقاعية لمرافقة مواكب الجنازات، وكانت ديكسيلاند Dixie land المدينة الثانية التي تشكلت فيها فرق الجاز التي ضمت عازفين أمريكيين يقلدون موسيقى الزنوج، ثم توالى تشكيل الفرق الموسيقية في كثير من المدن الأمريكية الأخرى مثل شيكاغو ولويزيانا ونيويورك مع ازدياد في عدد عازفيها، ثم توسعت فرق الجاز بعدد أفرادها والآلات التي تحتويها، وكان أول ظهورها في بداية العشرينيات بقيادة فليتشر هندرسون F.Henderson مع أبرز موسيقييها عازف الترومبيت الشهير لويس آرمسترونغ L. Armstrong كما أن فرقة ديوك إلينغتون D.Ellington، آنذاك، كانت تضم عشرين عازفاً مهرة.

أما بول وايتمان P.Whiteman فقد استخدم آلات الكمان في فرقته الموسيقية الموسعة التي تجاوزت الثلاثين عازفاً والتي اشتهرت بـ"الجاز السمفوني"، واستخدمت، في مثل هذه الفرق، التوزيعات الأوركسترالية Orchestration، وصارت الألحان الرئيسة في القطع الموسيقية تؤديها معظم آلات الأوركسترا، وتشكلت فرق جاز كبيرة (كالأوركسترات السمفونية) مثل فرقة "جاز الفيلهارمونيك" J.A.T.P التي ظهرت أول مرة، عام 1944، على مسرح لوس أنجلوس الفيلهارموني.

كان "الراغتايم" Ragtime الاسم الشعبي الشائع للجاز قبل نشوئه عام 1890، وكانت تؤديه الآلات الموسيقية في إيقاعات قوية متأخرة النبر Syncope دون ألحان رئيسة معينة، وظهرت في مطلع القرن العشرين أغاني البلوز، التي تعد أساساً لموسيقى الجاز، وهي مزيج من الغناء الديني وغناء العمل اللذين كثيراً ما كانا يقومان على الحوار بين المغني المنفرد والجوقة الغنائية، وكانت بعض آلات النفخ الخشبية والنحاسية هي الرئيسة في هذا النوع من الغناء.

واشتهرت بيسّي سميث B.Smith آنذاك، بلقب (إمبراطورة البلوز)، واقتبس موسيقيو ديكسيلاند عناصر موسيقاهم من نوعي الراغتايم والبلوز، وكانت الترومبيت الآلة المسيطرة في موسيقاهم، وكان كينغ أوليفر K.Oliver وآرمسترونغ من أوائل موسيقيي ديكسيلاند.

صار الجاز منذ عام 1920 أكثر رسوخاً وانتشاراً في مدن نيويورك ولندن وباريس، وغدا تقليداً شعبياً عاماً، وتتألف الجمل اللحنية في الكثير من موسيقاه حسب الخطة: أ- أ- ب- أ، وظهر في الحقبة ذاتها "المغنون المتزنّجون" Negro Minstrels وهم منشدون أمريكيون جنوبيون جوالون كانوا يطلون وجوههم باللون الأسود ويغنون على الطريقة الزنجية، ثم انضم إليهم بعض الموسيقيين الزنوج، إلا أن وجودهم زال عندما ازدهرت موسيقى الجاز في أمريكا وأوروبا.

وجاء أسلوب "الستريت" Straight (المستقيم أو الصحيح) ليلتزم العازف بالتدوين الموسيقي دون تبديل فيه، مما ألغى، تقريباً، خصائص الإبداع في الارتجال في الجاز الذي هو من مميزاته الأساسية، ثم ظهر الأسلوب "الحار" Hot Music، وهو يدفع عازف آلة النفخ إلى استنباط أقصى طاقة آلته وإمكاناتها الفنية في الأداء، ويعد هذا الأسلوب نقيضاً لـ "الستريت"، ونتج عن البلوز، أيضاً، نوع موسيقي آخر هو "البوغي ووغي" Boogie Woogie (نحو عام 1928) كان يؤدى في شيكاغو، في الأصل، على آلة البيانو، وشاعت، بدءاً من عام 1935، رقصة "السوينغ" Swing وهي ذات تمايل وتأرجح حركيين، كان بنّي غودمان B.Goodman الملقب "ملك السوينغ" من أشهر عازفي اليراعة (الكلارينيت) لهذه الرقصة، وفي الثلاثينيات، أيضاً، برز نوع آخر هو "الروك أند رول" Rock and Roll تطور عن البوغي ووغي.

والروك رقص إيقاعي يمتاز بتأخير النبر في إيقاعه، اشتهر في الخمسينيات على يد مغنيين شعبيين شهيرين مثل إلفيس بريسلي E.Presley وأبدع، في

الأربعينيات، فريق من الموسيقيين الشباب نوعاً من موسيقى الجاز أقلُّ حدَّةً إيقاعية وأكثر ارتجالاً موسيقياً أطلقوا عليه الـ"بي بوب" BiBop وتمَّ إهماله في نهاية السبعينيات، ثم توالت أنواع كثيرة من هذه الموسيقى مثل "الجاز البارد" Cool.J (1949) ، و"الجاز الحر" (1964) free.J ، وما زالت تتزايد هذه الأنواع ابتكاراً، بعد السبعينيات، إلى حد كبير يصعب تحديده، ومع أن الجاز وفرقه الموسيقية شاع بين ذوي البشرة البيضاء في أصقاع العالم، منذ العشرينيات، إلا أن الزنوج الأفرو أمريكيين مازالوا الأوائل بين الجميع في أداء هذا النوع الموسيقي.

تأثَّر الكثير من المؤلفين الموسيقيين الجادين (في الموسيقى السمفونية) بالجاز وإيقاعاته المثيرة، فمنهم من استخدم "الراغتايم" في مؤلفاته الموسيقية مثل ديبوسي Debussy .C في المتتالية Suite "زاوية الأطفال"، وسترافنسكي Stravinsky.I في حوارية (كونشرتو) إيبوني Ibony Concerto، وتمثّل رافيل M.Ravel "البلوز" في بعض مؤلفاته من السوناتا، والحوارية للبيانو مع الأوركسترا، وكذلك ميو D.Milhaud في مؤلفته "ولادة العالم" وكتب مؤلفون موسيقيون آخرون موسيقاهم، فكانت جسراً بين الموسيقى السمفونية وموسيقى الجاز منهم غيرشوين G.Gershwin في مؤلفته "رابسودي إن بلو" Rhapsody in Blue[1].

جص باريس : Paris plaster

مسحوق أبيض عندما يُخلط بالماء يكون معجوناً، ويُصبح صلباً في دقائق، هذه المادة تستخدم في صبّ التماثيل، وللصبّات الجراحية، ولأغراض أخرى كثيرة، وهي تصنع بتسخين الجبس، وهي حجر مكون من كبريتات الكالسيوم والماء، وعندما يتم طرد الماء جزئياً، يصبح الجبس ناعماً يَسْهل تكسيره ليُصبح مسحوقاً وعند إضافة الماء مرة أخرى تتصلب الكتلة، لتصبح مادة كالحجر تشبه الجبس الأصلي[2].

(1) حسني الحريري، الموسوعة العربية، المجلد السابع، ص 407، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

الجيتار: Guitar

الجيتار آلة وتريَّة شائعة، تستخدم في العزف المنفرد لمصاحبة المغنِّين، كما يمكن استخدامها جزءاً من الفرقة الموسيقية الصغيرة أو في الفرقة الموسيقية الكبيرة (الأوركسترا).

ويمكن لعازفي الجيتار أن يعزفوا على الأوتار عن طريق مداعبتها، وبإمكانهم عزف نغمة واحدة في الوقت الواحد بوساطة الضَّغط على وتر منفرد، وقد عزف الموسيقيون لقرون على آلات الجيتار الصَّوتية التي تُصدر الصوت من ذبذبات الأوتار، وأصبح الجيتار الكهربائي شائعاً خلال القرن العشرين.

وللجيتار الكهربائي جهاز مغناطيسي يلتقط صوت الأوتار ويرسله من خلال مُكبر للصوت، ويمكن أن يصدر الجيتار الكهربائي عدداً من الأصوات أوسع مما يصدره الجيتار الصوتي.

ومعظم آلات الجيتار مصنوعة من الخشب الخفيف، كما أنَّ للجيتار جوانب مقوسة، وجانباه الأعلى والأسفل مسطحان أو مقنطران، وتُصنع أوتاره من البرونز أو النَّايلون أو الصُّلب.

أغلب آلات الجيتار لها ستة أوتار، ولكنَّ بعضها له 4 أو 12 وتراً، وتشد الأوتار إلى الجسر، وهو قطعة صغيرة من الخشب في أعلى الآلة، وتمتد الأوتار عبر لوحة الأصابع وتثبَّت مع مفاتيح النغمات عند الرأس، وعلى لوحة الأصابع، توجد قطع معدنية ضيّقة أسفل الأوتار تسمى الأعتاب، ويبين كلٌّ عتب موضع نغمة معينة، ويقوم عازفو الجيتار بالضغط على الأوتار الموجودة خلف الأعتاب بأصابع إحدى اليدين، ويداعبون أو ينقرون على الأوتار باليد الأخرى أو باستخدام ريشة.

يعتقد المؤرخون أن آلة الجيتار تم تطويرها في مصر القديمة منذ حوالي 5.000 عام، وكان المور المغاربة قد جلبوا الآلة معهم من شمال أفريقيا إلى أوروبا خلال الفتح العربي الإسلامي لأسبانيا عام 92هـ، 711م، وقد اخترع أنتونيو تورس

جـواردو- وهـو صـانع جيتـار أسـباني- الـشكل والحجـم الأساسـي لآلـة الجيتـار الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وقد استحدث فرانْسِسْكو تاريجا، عازف البيانو والمؤلف الموسيقي الأسباني، الطُرق الحديثة للعزف على الجيتار منذ ذلك التاريخ تقريباً[1].

---

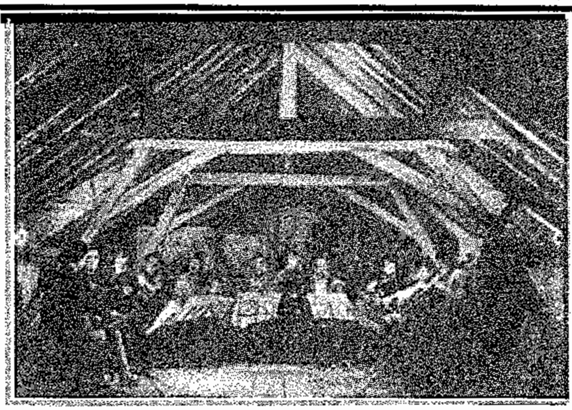
(1) المصدر السابق.

حرف الحاء

الحجرة (موسيقى): Chamber music

موسيقى الحجرة chamber music موسيقى تعزف أو تغنى من قبل عدد قليل من العازفين أو المغنين، وهي غير مخصصة للأوركسترا أو للمسرح الغنائي الكبير، وكانت تؤدى في حجر البيوت الواسعة أو في صالونات الملوك والأمراء والطبقات العليا، إذ كانت كلمة "حجرة" تدل على دور قصور الملوك والأمراء.

في النصف الأول من القرن السابع عشر، اتخذ سيغسموند د. إنديا S.D.India لقب "مدير موسيقى الحجرة لدوق مدينة تورينو"، كما سُمي كارلوفارينا C.Farina "عازف كمان الحجرة في حاشية أمير درسدن"، وكان اصطلاح "موسيقى الحجرة" يدل على الموسيقى الدنيوية من دون الموسيقى الدينية والكنسية، وفي القرن التالي، سادت ثلاثة أنواع من الموسيقى: للمسرح، وللكنيسة، وللحجرة، وصنَّف سباستيان دوبروسار S. deBrossard معزوفات السوناتا sonata في نوعين فقط: للكنيسة أو للحجرة، فكل نوع من الموسيقى يؤديه عازف منفرد أو اثنان أو ثلاثة حتى خمسة عشر عازفاً، وما ينوف قليلاً- أحياناً- يمكن درْجه في عداد موسيقى الحجرة، وغالباً ما يؤديه عازفون منفردون يشكلون فرقة موسيقية صغيرة، وأعمال هذه الموسيقى شديدة التركيز في التعبير الفني الخاص بها.



أوركسترا الحجرة

كانت بعض المؤلفات الموسيقية تؤدى من عازف واحد أو من فرقة موسيقية على السواء، ومثال ذلك، بعض مؤلفات موزارت Mozart للعام 1770، إلا أن هايدن Haydn، وبوكريني L.Boccherini كتبا، نحو عام 1760، نماذج أولية خاصة بموسيقى الحجرة، كما ألّفا، إضافة إلى موزارت، سمفونيات يمكن أداؤها عن طريق الأوركسترا أو الرباعي الوتري Quartet أو الثلاثي الوتري Trio مع مرافقة البيانو.

ثم تأسست، في فيينا رباعيات العازفين الأولى من عازفين محترفين مثل "الرباعي الوتري" للأخوة مولّر Muller، الذي بدأ يجوب أوروبا ليؤدي أعمالاً خاصة بموسيقى الحجرة، وكانت "الرباعية الوترية" هي الأكثر اكتمالاً وتجانساً في مجموعات موسيقى الحجرة، والتي حفزت معظم الموسيقيين على تأليف كبرى الأعمال لها، إلا أن أهميتها بدأت تقل عندما أخذ البيانو ينتشر مع مؤلفاته الموسيقية، وغدا الآلة الموسيقية المفضلة للاستماع إليها.

تتضمن موسيقى الحجرة أداء كثير من التكوينات الآلية و"الصيغ الموسيقية"، مثل الكمان مع البيانو، وثنائي الكمان مع البيانو، والثلاثي الوتري، والسوناتات لآلات وترية أو نفخية أو مختلطة معاً، و"الليد" Lied، وأكثر هذه الأنواع أهمية "الرباعية الوترية" المؤلفة من أسرة الكمان: اثنتان منها، وفيولا Viola، وتشيلّو Cello، أما الكونترباص Double Bass، فنادراً ما يستخدم فيها

إلا إذا خصه المؤلف في عمله الموسيقي مثل "خماسية سمك الترويت" Trout Quintet لشوبرت Schubert.

لم يهمل الموسيقيون- في القرن العشرين- أعمال موسيقى الحجرة، فقد أظهر شونبرغ A.Schonberg في قطعته الموسيقية "الليلة المتحولة" Night Transfigured لون موسيقى الحجرة، إذ كانت معدّة، أصلاً، للسداسي الوتري، كما أنه ألّف "سمفونية للحجرة" لخمسة عشر عازفاً منفرداً، وكتب أليان بيرغ A.Berg "حوارية (كونشرتو) Concerto للحجرة" للبيانو والكمان وثلاثة عشر عازفاً لآلات النفخ، وكتب أيضاً "متتالية (سويت) Suite غنائية" Suite Lyrique للرباعي الوتري، وأطلق بول هندميث P.Hindimith على سبعة من مؤلفاته الموسيقية اسم "موسيقى الحجرة" كتبها لاثني عشر عازفاً، وما ينوف عن ذلك في بعضها، كما سمّى خماسيته لآلات النفخ "موسيقى الحجرة الصغيرة".

ومن أنواع موسيقى الحجرة:

- أوبرا الحجرة: أوبرا صغيرة في عدد فصولها ومغنيها وأفراد الفرقة الموسيقية المرافقة لها، مثل أوبرا "اغتصاب لوكريتسيا" لبريتن B,Britten، وأوبرا "أريان على ناكسوس" Ariadne on Naxos لريتشارد شتراوس Strauss.R.
- أوركسترا الحجرة: فرقة موسيقية قليلة العدد يمكنها أداء الأعمال الموسيقية مثل "السيريناد" serenade وغيرها من أعمال موسيقى الحجرة.
- سمفونية الحجرة: سمفونية صغيرة، وقد كتب شونبرغ عملين موسيقيين منها يحملان العنوان ذاته، لخمس عشرة آلة موسيقية.
- سوناتا الحجرة: نوع من موسيقى الباروك Baroque، وكان هذا الاصطلاح يستخدم للدلالة على المكان الذي تعزف فيه السوناتا مثل صالونات قصور وجهاء القوم، أو في الصالات الصغيرة، وكان يعزفها، غالباً، ثلاثة عازفين على الأكثر بمرافقة عازف على آلة ذات لوحة ملامس (مفاتيح) keyboard مثل الكلافسان clavecin أو الأرغن organ[1].

(1) حسني الحريري، الموسوعة العربية، المجلد الثامن، ص 72، (بتصرف).

حداثة : Modernity

تعبر كلمة حداثة (Modernity) (عصرنة أو تحديث) عن أي عملية تتضمن تحديث وتجديد ما هو قديم لذلك تستخدم في مجالات عدة، لكن هذا المصطلح يبرز في المجال الثقافي والفكري التاريخي ليدل على مرحلة التطور التي طبعت أوروبا بشكل خاص في مرحلة العصور الحديثة، بشكل مبسط، يمكن تقسيم التاريخ إلى خمسة أجزاء: ما قبل التاريخ، التاريخ القديم، العصور الوسطى، العصر الحديث والعصر ما بعد الحديث.

معظم الحياة الحديثة تغذت من مصادر متعددة: اكتشافات علمية مذهلة، معلومات عن موقعنا من الفضاء وتصورنا عنه، مكننة الصناعة التي حولت المعرفة بالعلوم إلى تكنولوجيا، وغيرها، كل هذا يخلق بيئات جديدة للبشر ويدمر القديمة، فهو يعجل حركة الحياة، يبلور أفكاراً واتجاهات اجتماعية وسياسية ودينية، يكون قوى وسلطات جديدة، يعقّد العلاقات بين الناس وبعضهم وبين الناس والمؤسسات المختلفة، يزيد أو يغير اتجاهات الصراعات الطبقية ويفصل الملايين من البشر عن تاريخهم وعاداتهم الموروثة منذ الأزل[1].

بداية الحداثة:

الحداثة تشمل مجموعة من التغييرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بالإضافة إلى أخذ تلك التغييرات على أنها عصرية، الجدل حول الحداثة يتناول هذه التغييرات التي يبدو أنها بدأت في أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر أو بداية القرن السادس عشر.

بعض المفكرين يؤرخون بداية الحداثة عام 1436، مع اختراع غوتنبيرغ للطابعة المتحركة.

البعض الآخر يرى أنها تبدأ في العام 1520 مع الثورة اللوثرية ضد سلطة الكنيسة.

(1) Berman, Marshall 1981; All That is Solid melts into Air: The Experience of Modernity.

مجموعة أخرى تتقدم بها إلى العام 1648 مع نهاية حرب الثلاثين عاماً، ومجموعة خامسة تربط بينها وبين الثورة الفرنسية عام 1789، أو الثورة الأمريكية عام 1776، وقلة من المفكرين يظنون أنها لم تبدأ حتى عام 1895 مع كتاب فرويد "تفسير الأحلام" وبدأ حركة الحداثة (modernism) في الفنون والآداب.

التغييرات الأساسية:

بالرغم من أن الحداثة تربط عادة بالتقدم التكنولوجي إلا أن التغييرات الفكرية كانت الأكثر تأثيراً، تشمل التغييرات الفكرية السياسة والاقتصاد والدين وعلم الاجتماع، والحداثة كما عرفها كانط 1784: "الأنوار خروج الإنسان من حالة الوصاية التي تسبب فيها بنفسه والتي تتمثل في عجزه عن استخدام فكره دون توجيه من غيره..."، وكان شعارها هو أقدم على استعمال/ استخدام فكرك، "ولكن لإشاعة تلك الأنوار لا يشترط شيء آخر سوى الحرية في أبراز مظاهرها كاستخدام العقل علانية من كل زواياه".

علم الاجتماع:

بالرغم من أن ابن خلدون هو من وضع أسس علم الاجتماع، إلا أن الحديث عنه لم يأخذ منحنى مؤثراً في المجتمعات حتى ظهر المفكرون الحداثيون، فكرة ديكارت عن كوسموبولس مثالية ألهبت خيال المفكرين في القرون الثلاثة التالية، وأنجبت العديد من رواد العدالة الاجتماعية والمدن المثالية نسجاً على منوال "المدينة الفاضلة" لتوماس مور.

كانت الأفكار تميل إلى البحث عن العدالة الاجتماعية ورفض الإقطاع والطبقية التي كانت سائدة في أوروبا في ذلك الوقت وتدعو إلى مجتمع فاضل يحصل فيه الجميع على حقوق متساوية، أدت هذه المدارس الفكرية إلى ظهور العديد من المدارس السياسية والاقتصادية القائمة عليها مثل الشيوعية والاشتراكية والماركسية وغيرها، وأدت تلك بدورها إلى تغيير النظم الحاكمة في أوروبا وحدوث الثورات الاجتماعية والسياسية مثل الثورة الفرنسية والثورة البلشفية.

من المفكرين الحداثيين الذين أثروا في علم الاجتماع فرديناند تونيز وإميل دوركهيم وماكس ويبر.

الاقتصاد:

بالرغم من المثالية في علم الاجتماع وبالرغم من غلبة العدالة الاجتماعية إلا أن خطين رئيسيين ظهرا في الاقتصاد الحداثي، الرأسمالية والتجارة الحرة بقيادة آدم سميث والماركسية والشيوعية التي دعا إليها كارل ماركس، كانا هذين الرائدين أول من نظر للاقتصاد السياسي.

إلا أن السخط على رجال الدين والتبرم من سيطرة روما على الدول لم يكن هو التغيير الوحيد.

في نهايات العصور الوسطى وبداية عصر التنوير كانت التفسيرات حول العالم وما فيه تدور في حيز الدين، الله هو الخالق وهو الذي سوف ينهي الكون، للتاريخ نهاية واضحة... الخ، في بداية القرن السابع عشر الميلادي أسس نيوتن قوانين الفيزياء الحركية أو الميكانيكا، أوحت هذه القوانين للناس أن العالم يمكن فهمه بدون العودة إلى الدين، كان نيوتن يؤمن بأن الله خالق الكون وأنه هو الذي خلق هذه القوانين إلا أن فهمها أو دراستها يمكن أن تتطور بدون العودة إلى الإنجيل.

فيما بعد، قام آخرون بدراسة مجالات أخرى من الحياة بمنأى عن الدين: الاقتصاد، السياسة، الأخلاق وغيرها، كل هذه أعطت إمكانية إخراج الدين من دائرة الحوار وجعل الحوار، في رأيهم، عقلاني، منطقي ويمكن التكهن به، الإنسان يمكنه أن يستوعب كيفية عمل الأشياء ويمكنه أن يغيرها، هذه الطريقة في التفكير في النهاية أدت إلى تحول مجموعة من المفكرين الراديكاليين إلى الربوبية التي ترفض الأديان المنظمة وتدعو إلى التمسك بالعلم والمنطق، العلمانية والإلحاد كانتا الخطوات التالية المتوقعة لهذه الأفكار.

تطور العلم وتعارض العلم مع الدين لديهم ما أدى إلى ظهور طبقة من العلماء رفضوا كافة الأديان واعتنقوا الإلحاد وبدؤوا الدعوة إلى أنظمة حكم علمانية لا

تسمح للدين بالتدخل في أمور الحياة العامة، ظهور نظرية دارون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عزز هذه الظاهرة وشجع الكثير على الإلحاد معتمدين على النظرية التي تتعارض مع الفكر الديني الذي يؤكد أن الناس جميعاً من نسل آدم، ويبقى ان في الحداثة بعد سوسيونفسي يتمثل في الرغبة في الجديد وتكسير العتيد.

السياسة:

معظم الفلاسفة السياسيين يعتبرون ميكافيللي وهوبز وبودين، والبعض قد يضيف لوثر أيضاً، كمفكرين نظروا للتغيرات في الواقع السياسي ومهدوا الطريق للدراسات السياسية، أستوعب هؤلاء حقيقة القوى الفاعلة في إيطاليا، ألمانيا، بريطانيا وفرنسا وفسروا السياسة بجدلية فرقت بينها وبين القوى السياسية في العصور الوسطى والعصور القديمة، بصورة عامة، رؤوا أن السياسة هي ميدان القوة، الأنانية والسيطرة، ولكنهم أيضاً اعترفوا بدور السلطة في الحفاظ على النظام والأمن، نيكولو ميكافيللي في كتابيه الأمير والحديث وفكره الواقعي أثر تأثيراً بالغاً على الفكر السياسي في الغرب إلى الحد الذي يمكن فيه أن يقال أنه أساس الفكر السياسي الحديث.

فيما بعد قام توماس هوبز بتطوير وتوسيع أفكار ميكافيللي في فلسفته السياسية التي نبع منها الفكر الليبرالي الغربي الحالي.

في عصر التنوير ظهرت نظريات سياسية جديدة من أهمها فكرة "العقد الاجتماعي" المبنية على فكر جان جاك روسو والتي نظر لها أيضاً مونتسكيو وجون لوك والتي تفرق بين الدولة والحكومة وتقول بأن على الشعب أن يتنازل عن بعض الحقوق للحكومة في مقابل الحفاظ على الأمان والنظام، إلا أن هذا التنازل يجب أن يكون بموافقة الشعب فيما أسماه روسو العقد الاجتماعي، هذه النظرية ألهمت الثورة الفرنسية.

مع انتشار الثورة الصناعية تزايد التطور العمراني وظهرت الرأسمالية بقوة مما غير المجتمع بشكل ملحوظ، خلال هذه الفترة بدأ الفكر الاشتراكي

بالتكون وحازت الماركسية على دعم الشعوب خصوصاً من قبل الطبقة العاملة، من قياديي هذا الفكر كارل ماركس وفريدرك إنكلز.

في نفس الوقت بدأت حركات سياسية أخرى بالتكون، منها اللاسلطوية والنقابية والحركات التي تدعو إلى تعدد الأحزاب وسيطرة الطبقة العاملة على السياسة والاقتصاد.

الأدب:

قيم الجمال في العصر الحديث:

انتصرت في العصر الحديث جماليات الآلة على أساس انها امتداد لليد الإنسانية، وبدأ العالم الغربي يقدر القيمة الجمالية لمنتجات الألة كما ظهرت منذ ذلك الوقت مصطلحات ومبادئ جديدة في عالم القيم الجمالية، ومن أشهر هذه القيم: "الدقة" و"البساطة" و"الاقتصاد" وأزيحت قيم أخرى كانت سائدة قديما مثل "الندرة" و"الغلو"، لقد قدم عصر التكنولوجيا والإنتاج الاقتصادي مبادئ وقيم الآلة، التي أصبحت توجه الذوق، وفي ضوء الاعتقاد في القيم الجديدة، ظهرت الاستخدامات المعاصرة في فن التصوير، مثل تقنية التلصيق، ومذهب "فن العامة"، لقد ظهرت كذلك اخلاقيات وجماليات جديدة انسجمت مع عصر الآلة، تلك الآلة التي وفرت كثيراً من العناء الذي ارتبط بالحياة، في اعتمادها على الجهد الإنساني[(1)(•)].

الحرف الشعبية : Folk Crafts

تشمل الأنشطة التقليدية كالخياطة والغزل وتسقيف المنازل وصناعات شعبية صغيرة طورت من هذه الحرف، ولمجاراة متطلبات الحياة الحديثة على أصحاب الحرف الشعبية أن يطوروا مهاراتهم ويوائموا أنفسهم مع الطرق والأساليب الجديدة، وعليهم أن يتعودوا على استخدام المواد الجديدة.

---

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

يوجد في يومنا الحاضر الآلاف من الصناعات الشعبية المزدهرة في جميع أنحاء العالم وتشمل الصناعات الشعبية: أشغال الفخار والأشغال الجلدية والورش الصغيرة التي يملكها الحرفيون، والمصانع الصغيرة التي تستخدم عدداً من العمال المحليين، وليس هناك سبب واضح يبرر المواقع النائية في أماكن معينة لبعض الصناعات، كما أن بعضها الآخر موجود في أماكن معينة لأسباب خاصة، على سبيل المثال، صناعة عمل السلال في العالم العربي تكون بجوار أشجار النخيل التي تنمو بكثرة في بعض المناطق وتوفر المادة الخام للسلال، وفي بعض الدول العربية، تنتشر الحرف الشعبية كصناعة السجاد أو الحصر أو مشغولات الذهب والفضة في مناطق مختلفة لاستغلال ثراء المنطقة بالنماذج والأدوات الشعبية التي تُعطي لهذه الحرف تميزها.

أنواع الحرف الشعبية:

يمكن تقسيم الحرفيين الشعبيين إلى ثلاث مجموعات: حرفيو الخدمات، كالحداد الذي يقوم بإصلاح آلات المزرعة، وحرفيو الإنتاج، كعمال الفخار الذين يقومون بصناعة بضائع للبيع، والفنانون، حرفيو الفنون الجميلة، الذين يصنعون عدداً محدوداً من أصناف البضائع الخاصة ذات الجودة المرتفعة، ويقدم بعض الحرفيين، مثل صانعي السروج الخدمة في القرى والمدن حيث تكون وسائل المواصلات هي الدواب.

يصنع الحرفيون الشعبيون بضائع مرتفعة الجودة تعتمد بشكل أساسي على التصاميم التقليدية، وفي بعض الأحيان يكون عملهم دون المستوى القياسي للتصميم الذي تتطلبه البضائع الصناعية الحديثة.

الأعمال البيطرية:

يطلق عليها حَذْو الحيوانات وهي حرفة قديمة لحَذْو الخيول، ولقد كانت هذه الحرفة في الزمن السابق المهمة الرئيسية للحدادين الذين شكلوا فيما مضى أكبر عدد من الحرفيين الشعبيين، أما في الوقت الحاضر، فإن معظم الحدادين

مهندسون زراعيون مهرة، فهم يقومون بإصلاح وصناعة الآلات المعقدة المستخدمة في الزراعة الحديثة، ولدى العديدين منهم آلات متعددة احتلت مكانة لنفخ الخراطيم التي كانت تدار يدوياً، وسندانات الحدادين التي ميزت محال الحدادة القروية في الماضي، ونتيجة لتناقص عدد خيول المزارع، فقد قل عدد الحدادين الذين يقومون بوضع الحذوة للخيول في الوقت الحاضر، على أن التناقص في أعداد هؤلاء الحرفيين توقف أخيراً نتيجة لازدياد عدد هواة راكبي الخيول، وأصبح بعض الحدادين مشغولين كلياً بالأعمال البيطرية وبصفة خاصة بجوار ميادين سباق الخيل.





صناعة القدور والدلال تعتبر من الحرف الشعبية الذائعة الصيت في المدن العربية، ويتفنن صانعوها بتصميمها في أشكال ونماذج متعددة للاستخدامات المختلفة.	صناعة السلال من الحرف الشعبية التي تمارس في كثير من الأقطار.	لا تزال هناك حاجة للسقافين في أجزاء عديدة من جنوب إنكلترا، وويلز، وايرلندا، وهم يقومون بوضع أغطية جديدة على أسقف المنازل القديمة أو يصلحونها.

السراجة:

حرفة قديمة لعمل السروج، وتجهيز عِدَة الخيول، ولقد تأثر السراجون أيضاً نتيجة لتناقص عدد الخيول، وعلى أي حال، فهم، كالحدادين في الوقت الحاضر، يتمتعون برخاء اقتصادي نتيجة لانتشار رياضة القفز الاستعراضي للخيول، والرحلات على ظهور الخيول القزمة أي خيول البوني، وانتشار نوادي هذه الخيول في الغرب، على أن القليل من السراجين هم الذين يصنعون سروجاً للخيول، نظراً لقيام

عدد من الشركات الكبرى في المناطق الصناعية بمباشرة هذه الحرفة، وأصبح عمل معظم السراجين منحصراً، في الوقت الحاضر، في تقديم خدمة إصلاح السروج، وبضائع الألعاب الرياضية، وبضائع السفر.

صناعة السلال:

تُمارس صناعة السلال بصفة أساسية في المناطق التي تكثر فيها الخامات التي تصنع منها هذه السلال، فتتركز في العالم العربي في المناطق القريبة من مناطق زراعة النخيل وبالقرب من الأنهار حيث يكثر نبات القنا وأشجار الخيزران، كما أن صناع السلال يعملون في عدة بلدان أخرى، وعليهم مواجهة تحد حقيقي تفرضه السلال المستوردة من بلدان أوروبية، وأيضاً من بلدان الشرق الأقصى وبعض الدول العربية التي انتفعت بالموروثات الشعبية في مثل هذه الصناعات، واستخدمتها بل وأضافت إليها، ويصنع الحرفيون البريطانيون أيضاً مجموعة من أدق السلال الصناعية المتينة والأسبتة الكبيرة ذات الأغطية المستخدمة في الصناعات الزراعية وصيد الأسماك.

التسييج والتسوير:

إن حرفة التسييج والتسوير آخذة في الزوال ويرجع ذلك إلى استخدام الآلات لقطع أسيجة النباتات، وكذلك انتشار الزراعة الآلية التي تفضل زراعة مساحات واسعة ومفتوحة، ولقد أصبح من المستحيل الآن العثور على حرفي ماهر في أعمال التسييج والتسوير، على أن نوادي المزارعين الشباب في مناطق عدة تقدم المعلومات، وتنظم المسابقات في مجال مهنة التسييج والتسوير في محاولة للمحافظة على الحرفة، ونتيجة لعمل هذه النوادي استطاعت حرفة التسييج والتسوير البقاء في مناطق متعددة من إنكلترا وويلز وغربي ايرلندا.

صناعة الخزف والفخار والطوب:

تُعرف هذه الصناعات بأنها صناعات صلصالية نظراً لاستخدامها الصلصال، وتشمل الصناعات الصلصالية الثقيلة صناعة القرميد، وحجارة البناء المصنوعة يدوياً؛ وتعد صناعة القدور والقلال والدلال من الحرف الشعبية المشهورة

في المدن العربية، ويتفنن صانعوها بتصميمها في أشكال ونماذج متعددة لمختلف الاستخدامات، وينقسم صانعو الفخار والطوب إلى: صناع خزف وفخار للمنازل، وصناع الخزف والفخار للأغراض الصناعية، وعلى الرغم من الطلب الكبير على منتجات صنّاع الخَزف والفخار، إلا أن بعض الناس يعدونها أقل أهمية من المنتجات الشبيهة المستوردة، وتنتشر صناعة الفخار في العديد من الدول العربية، بل ونظمت لها أسواق خاصة، وأخذت تتطور يوماً بعد يوم في الأشكال والنماذج وحققت إقبالاً غير مسبوق من محبي هذه الصناعات ومريديها.

صناعة النسيج:

ترجع صناعة النسيج، بوصفها حرفة شعبية، إلى عصر ما قبل الإسلام، إذ كانت صناعة تقوم بها النساء في البادية لصنع الخيام والملابس والأغطية والبسط من صوف الأغنام ووبر الإبل، وعلى الرغم من هيمنة النسيج الصناعي على هذا الحقل، إلا أن النسيج الشعبي لا يزال له محبّوه، وتنتشر صناعته هذه الأيام خارج المدن وفي البوادي.

السقّاف:

حرفة السقافة في طريقها إلى التلاشي في الغرب، ولكنها لا تزال تمارس في الأقاليم الشعبية في جمهورية ايرلندا، حيث يعمل أكثر من 700 سقاف في بريطانيا، ويعيش معظمهم جنوبي خط يقطع إنكلترا من الميرزي إلى ويلز، ويستخدم السقافون ثلاثة أنواع من أغطية الأسقف، وهي: القش الطويل وحزم سيقان القمح وقصب النورفوك والأخير هو الأكثر تحملاً من بين الأنواع الثلاثة.

صناعة العجلات:

لم تعد هذه الحرفة قائمة بصفتها المستقلة، فقد أضحت حرفة العامل الماهر الذي يتعامل مع عدة مواد، ويصنع المقطورات وعربات نقل الماشية، وحظائر تربية الدواجن، ويستخدم صانعو العجلات، في الوقت الحاضر، كمعظم الحرفيين، الآلات والمواد الحديثة.

حِرَف أخرى:

تشمل هذه الحرف صناعة الأبواب والشبابيك والحواجز المؤقتة وصناعة الأثاث وبناء السفن، ويتمتع صانعو السفن العاملون في المناطق الساحلية ومناطق الطرق المائية الداخلية بمكانة مرموقة، لما يصنعونه من أنواع القوارب الصغيرة، ويتخصص بعض الحرفيين في صناعة الحديد المطاوع، وهم يقومون بصناعة عدة أصناف منه، كالبوابات الكبيرة المزخرفة، والأسوار الحديدية أو الخشبية داخل البيوت على جوانب السلالم، كما يصنع بعضهم الآخر بضائع من النحاس والفولاذ، والفلزّات الثمينة، وتُعد الحِرَف الشعبية بشكل عام من الحِرف ذائعة الصيت في المدن العربية، نظراً لثراء البيئة العربية بالموروثات الصناعية والشعبية القديمة، بل حققت الأسواق العربية رواجاً كبيراً في مثل هذه المنتجات والحِرَف، ونُظِمَت لها المهرجانات والندوات، مثل المهرجان الوطني للتراث والثقافة (الجنادرية) الذي يقام كل عام بالمملكة العربية السعودية مُنشطاً للحِرَف الشعبية ونماذجها المختلفة بالمنطقة.

التطور التاريخي:

كان الحرفيون، وعند العرب حتى وقت قريب، يشجعون على إقامة نقابات لحماية سمعتهم الطيبة فيما يتعلق بالأمانة، والعمل المتقن الرفيع، وقد كان لكل حرفة رئيس يسمى الشيخ، فهناك شيخ الصناعة وشيخ العطارين وشيخ السقائين وغير ذلك، وتوجد، في وقتنا الحاضر، العديد من نقابات الحرفيين، على أن القليل منها يهتم بالحرف التي أعطتهم أسماءهم.

أما في الغرب فكانت الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر الميلادي وقتاً صعباً للحرفيين الشعبيين، حيث ترك الآلاف من الرجال المهرة والنساء والشباب بيوتهم وعملهم ليحصلوا على وظيفة أيسر، وغالباً بأجر أكبر، في المصانع الصغيرة والكبيرة في المدن، ومن ثمَّ، بقي العديد من القرى والمدن الصغيرة التي طورت ورش العمل الصغيرة بدون عامل ماهر واحد.

بعد الحرب العالمية الثانية (1939- 1945م)، تمتع الحرفيون الشعبيون بازدهار مطرد، ولقد جاء هذا الازدهار نتيجة للطلب الكبير على خدماتهم، والمناصرة الجديدة لهم من مصادر متعددة، وكذلك من رغبة العديد من الأفراد للعيش والعمل في الأقاليم والقرى الصغيرة، كما جاءت أيضاً مساعدة الحرفيين في بعض بلدان الغرب مثل بريطانيا من بعض المنظمات، كمجلس الصناعات الصغيرة في المناطق النائية الذي موّلته الحكومة، ومركز الحرف البريطاني، ومجلس التصاميم الصناعية.

تشجع منظمة تمولها الحكومة وتسمَّى جيلتارا أيريان الصناعات في جمهورية ايرلندا، كصناعة النسيج، في المناطق الناطقة باللغة الايرلندية، ويعتمد ازدهار المناطق الشعبية، في الوقت الحاضر، على المحافظة على توازن الصناعة والتوظيف بين هذه المناطق والمدن[1].

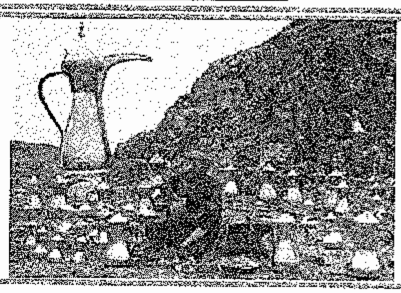
الحرف اليدوية : Crafts

الحِرَفْ اليدوية هي المهارة الخاصة أو القدرة على التفنن في صنع الأشياء يدوياً، والحرفة اليدوية قد تعني صنع الأشياء المفيدة، كالسلال أو الآنية أو البُسط، وقد تعني أيضاً صنع الأشياء الجميلة لأغراض الزينة، كالمجوهرات ونوافذ الزجاج المعشّق بمعدن الرصاص، والمعلقات الجدارية، والمنحوتات الخشبية، وبعض هذه الحرف وصلت إلى درجة رفيعة من الإتقان أمكن به اعتبارها فناً من الفنون.

وأقدم الأعمال اليدوية، على الأرجح، هي الأشياء الخشبية التي قام بقطعها البشر بآلة حادة من الحجر، إذ اعتمد إنسان ما قبل التاريخ على العمل اليدوي لتوفير ما يحتاج إليه لعدم وجود الآلات، وظل العمل اليدوي المصدر الوحيد لصنع الأشياء لآلاف السنين.

---

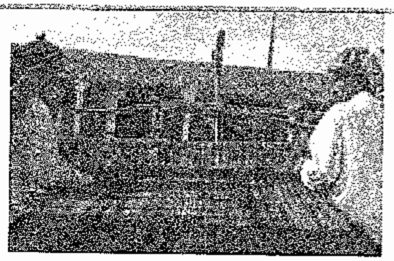
(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.



صناعة دلال القهوة



صناعة الخزف



صناعة الحصر والسجاد



صناعة البشوت (العباءات) في السعودية

أحدثت الثورة الصناعية التي امتدت من القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن التاسع عشر الميلاديين تغييرات كبيرة في الأساليب المتّبعة في صناعة الأشياء، فقد أصبح باستطاعة من بحوزتهم الآلات صنع الأشياء بسرعة فائقة وتكلفة أقل مما يصنعه الأفراد يدوياً، وقلّل الإنتاج الصناعي للسلع الجاهزة فرص الإقبال على منتجات الحرف اليدوية المنزلية، وأصبحت الأعمال اليدوية هوايات أكثر منها ممارسات ضرورية.

انبثق الاهتمام بالحرف اليدوية مرة ثانية بعد الحرب العالمية الثانية (1939- 1945م)، وبنهاية الخمسينيات من القرن العشرين، تضاءل اهتمام كثير من الناس بالصناعة الجاهزة، إذ كان مصدر ضيقهم التشابه النمطي للسلع، فقد سئموا التكرار وغياب التصاميم الفنية للبضائع الجاهزة، في مقابل هذا الاتجاه، سنحت الفرصة لكثير من حرفيي الصناعات اليدوية، في كثير من البلدان، لإيجاد سوق متسعة لترويج منتجاتهم، وهناك إقبال جماهيري دائم في الغرب على منتجات الصناعة اليدوية للسجاد الشرقي بزخارفه التقليدية، كما أن الأسواق العربية زاخرة

بهذه الصناعات اليدوية وأشكالها الفنية المتطورة يوماً بعد يوم، مما جعلها تحتل الصدارة في مثل هذه الصناعات اليدوية.

ومن أقدم الحرف اليدوية صياغة الذهب والفضة، وثمة حِرف تتسم ببساطتها وتلاقي إقبالاً أيضاً مثل المنسوجات اليدوية وأعمال الباتيك وهي طريقة لزخرفة المنسوجات بالأصباغ وأعمال الخيزران، وتضفير السلال، والمنحوتات الخشبية الأفريقية ومبتكرات النماذج الورقية للصناع اليابانيين كلها أشياء متوافرة بمعارض الصناعات اليدوية في جميع أنحاء العالم، يتوافر بجانبها بعض منتجات الصنّاع المحليين من صناع إطارات الصور، وصانعي الفخّار والنساجين.

وقد أخذت المدارس والكليات في تدريس الأعمال اليدوية نتيجة للاهتمام الشعبي المتزايد، واقتنع التربويون بأن الممارسات اللازمة لإنجاز حرفة يدوية تحتاج لكثير من المقومات الشبيهة بما تحتاجه الفنون الجميلة من إتقان فني ومعرفة بأصول التصميم.

وتشمل المواد اللازمة للحرف اليدوية الخشب والجلود والفلين والجص والمعادن والمنسوجات والخيوط والخرز وأعواد الغاب والأصداف، كما تحتاج معظم الممارسات اليدوية إلى الأدوات، كالمطارق أو الإبر، أو آلات الخياطة والمناسج، أو قاطعات الزجاج أو السكاكين والمقصات، وتحتاج الحرف اليدوية الحديثة مثل تشكيل البلاستيك وعمل النماذج مواد وتقنيات صناعية.

ينجز الناس مبتكراتهم من الحرف اليدوية للعديد من الأسباب: فيتقن بعضهم حرفة ما كهواية تجلب الإثارة والمتعة، وقد تنطوي على قدر من الإبداع والتعبير الفني عن الذات، بينما يكتفي آخرون بصنع أشياء يحتاجونها في حياتهم اليومية، وكثيراً ما يتمكّن بعضهم الثالث من تصميم وتنفيذ أدوات ذات أصالة فنية يقومون بتسويقها في المعارض الفنية، وتشتمل نصائح الأطباء في بعض الأحيان على اتخاذ الحرف اليدوية وسيلة مساعدة في علاج مرضى الاضطرابات النفسية، أو العاهات البدنية[1].

(1) المصدر السابق.

الحرفية (الفنون) Handicraft

كان الفن ومازال، مرتبطاً بالحرفة والصنعة والتقانة، حتى إن كلمة "فن" كانت تعني الثلاث معاً، والفنان في القرن السابع عشر هو طالب الفن، وبقيت هذه الكلمة حتى القرن الثامن عشر، تعني "الحرفي" ففي عام 1932 استعمل الكاتب الفرنسي المعروف بلزاك Balzac كلمة "فني" مقابل "حرفي".

والفن في اللغة اللاتينية يعني "موهبة"، وعلم ومعرفة الصنع، ومهارة نوعية، فكرية ومادية، وهي ميزة وفضيلة الأصول الجيدة للتنفيذ والترتيب، وهو ضد السيئ والفوضى، والفنان هو الحرفي، لكن هناك حرفاً دنيا كاللحام والخباز، وفنوناً نبيلة كالعمارة والرسم والخطابة، وهناك معارف حرة كالأدب والفنون الجميلة، والحقيقة أن ماهية الفن كانت وما تزال، تشكل حالة من السجال بين الفنانين وعلماء الفن والجمال والحرفيين، ولاسيما علاقة الفن بالحرفة أو الصنعة التي يرى غالبية الباحثين ضرورتها للفن، فيها تستقيم لغته التعبيرية، وبوساطتها يبلّغ مضامينه إلى الآخرين، ويبقى حياً من جيل إلى جيل.

الحرفة ضرورية للفن كضرورة الفن لها، فبالفن تتصعد قيمة الحرفة الجمالية والتعبيرية، مما يزيد في حضورها وثرائها في عين المتلقي وأحاسيسه، وبه تتكرس أهميتها وأصالتها وتفردها، وهكذا فإن الفن بحاجة إلى الحرفة ليتجسد ويحتل أبعاده الصحيحة والسليمة في الواقع، ويستمر مع الأجيال، والحقيقة لا يوجد أي تناقض بين أن يكون المرء فناناً وحرفياً في آنٍ معاً، بل على العكس، هكذا يجب أن تكون الحال إذا كنا ننشد فناناً أصيلاً وحقيقياً.

على هذا الأساس، تعني الفنون الحرفية حالة من التماهي الإيجابي بين الفن والحرفة، والإبداع والتقانة، والابتكار والخبرة العملية المتراكمة بفعل الممارسة المستمرة، ومعالجة خامات ومواد وموضوعات محددة، يصعدها ويطورها باستمرار الحرفي المسكون بروح الفنان، أما الحرفي الصانع، فعادةً ما يقع أسير النمطية والتكرار.

والفنون الحرفية تتعدد وتتنوع شكلاً وخامةً ووظيفة من بلد إلى آخر، ومن زمن لآخر أيضاً تبعاً لجملة من الأسباب الموضوعية والطبيعية والإنسانية، منها وفرة المواد والخامات، ونوعية الحاجات، وملاءمتها مع المناخ السائد، وتوافقها مع العادات والتقاليد، وغير ذلك، فالحرفة في الأساس، ترضي حاجة استعمالية يومية للإنسان، والفن يرضي حاجة جمالية روحية مواكبة.

لقد ارتبطت الفنون الحرفية ومازالت، بمواد وخامات محددة، شكلت القاعدة الأساسية لقيامها واستمرارها، عبر أحقاب زمنية عدة، منها الأشجار والنباتات والحجر والرخام والفخار والخزف والزجاج والعاج والمعادن المختلفة والصدف وقرون الحيوانات وجلودها والنسيج والألوان وغيرها، وهذه الفنون الحرفية يتداولها الناس اليوم، بكثير من الحرص والاعتزاز، لأنها أصبحت جزءاً حميماً من حياتهم وبيوتهم وتاريخهم الشخصي، كذلك المتاحف وصالات العرض العالمية التي تتسابق للفوز بالأصيل النادر والمتقن الرائع لما لها من قيمة فنية وجمالية وحضارية وتاريخية ومادية، مع ما تحمل من رموز وقيم ودلالات روحية وأسطورية رفيعة، تشير إلى فرادة وخصوصية الشعوب المنتجة لها.

والفنون الحرفية في العادة، تقوم على الجهد العضلي لصانعها وأسرته التي تتناقلها جيلاً بعد جيل، لذلك فهي يدوية، وقيمتها وأصالتها تأتي من هذا الجانب، ومن براعة وموهبة وخبرة صانعها التي شكلت المقياس الأبرز لجودتها وأهميتها، وككل الإبداعات في الحياة، هناك فنون حرفية أصيلة وأخرى مقلدة، جيدة ومتواضعة، غالية ورخيصة، نادرة وسائدة، مصنوعة للعامّة وأخرى للملوك والرؤساء والدول والمتاحف، وهي ما تسمى بالتحفة النادرة والثمينة.

وبما أن الطلب ازداد على الفنون الحرفية في دول العالم كافة، بسبب تطور حركة السياحة وازدهارها وانتشارها، وإقبال السياح الشديد عليها، واقتنائها كهدايا وتذكارات، فقد بدأت تتخلى عن أصولها التقليدية، وصناعتها اليدوية، بدخول الآلة إليها، وتأديتها لجانب من صناعتها، بغية تحقيق الوفرة في إنتاجها، لتغطي الطلب المتزايد عليها في سوق السياحة الداخلية والخارجية على حد سواء،

مما قلل من أهميتها وعراقتها، ذلك لأن الجهد الإنساني الذي كان ينصبّ مباشرة في تلك الفنون، مانحاً إياها إحساساً إنسانياً خاصاً، قضمته الآلة الباردة، معطية جانباً من قيمته التعبيرية والحرفية في آن معاً، وهكذا بدأت غالبية الفنون الحرفية تتحول من عمل يدوي إلى صناعة آلية، غزيرة الإنتاج، قليلة القيمة الفنية والمادية والدلالية.

تأخذ الفنون الحرفية أكثر من شكل ومهمة، وتُنفّذ بأكثر من مادة وخامة وطريقة، فهناك أدوات الزينة، والطواطم والأقنعة التي تستخدم لأكثر من مهمة دينية وسحرية، والتماثيل، والرقى المانعة للشر والحسد، والشعارات والرموز والرسوم الشعبية والأيقونات، وعلب الزينة والمجوهرات، وأدوات الأكل والشراب، وإطارات المرايا والنوافذ والكراسي والطاولات، والسيوف والخناجر والمزهريات واللوحات المنفذة بتقانات مختلفة، والزخارف المتعددة الأشكال والمهام والقناديل والأسرجة والجرار المتعددة الاستخدامات، والخزفيات المتنوعة، والزجاج والزجاج المعشّق، والخط العربي، والخيط العربي، والعجمي، والنحت بالحجر والخشب، والمعادن والطرق على النحاس، والحفر بالخشب والجص، والقاشاني، والموزاييك، والأرابيسك، وصناعة المنابر والأثاث والمشبكات، وطباعة الأقمشة بوساطة القوالب والأختام، والأنسجة المختلفة، وصناعة السيراميك، والسجاد، وفنون الكتاب، والفنون المعدنية، والفسيفساء، والفنون الحرفية المتعلقة بالعمارة الداخلية والخارجية كافة، وغير ذلك مما يصعب حصره هنا، كل هذه الفنون الحرفية، وُجدت في البداية من أجل غايات استعمالية بسيطة، ثم ما لبثت أن تصعدت شكلاً وطريقة استخدام، بالفن والتزيين والتزويق، لتلبي حاجة مُستجدة في النفس البشرية، محورها الجمال والبحث عن الأكمل والأمثل والأجمل، بالتوافق مع البيئة مناخاً ومواد ومعتقدات.

فالفنون الحرفية في المناطق الحارة، جاءت أسيرة حاجة الإنسان إلى الرطوبة والظل والتأقلم مع الواقع، بعكس صناعات المناطق الباردة التي تنشد الدفء للإنسان، يُضاف إلى ذلك، ارتباطها الوثيق بمواد وخامات البيئة والمعتقدات المتوارثة

والذائقة الجمالية السائدة، وكانت نوعية المواد والخامات المتوافرة تفرض على الصانع أو الحرفي، طرائق التشكيل والتعبير، وأساليب المعالجة، وأشكال الزخارف والمنمنمات والألوان وحتى المضمونات والموضوعات التي كانت تتناول في العادة، ما في البيئة الأقرب: حيواناً ونباتاً وموروثاً شعبياً ومعتقدات، فكثيراً ما يسمع المرء عن السيف الدمشقي المتميز بتصميمه، والمنفرد بتقنيته وزخارفه وحسن إنجازه، وعن الموزاييك الشاميّة، وخنجر اليمن، وعن فنون حرفيّة تفردت بها هذه المدينة أو تلك، أو هذا البلد أو ذاك، إذ يكفي ذكر "ماموشكا" لإدراك هذا الرمز الروسي المعروف والشائع في أصقاع العالم كلها، ويكفي ذكر "مدينة مايسن" الألمانية للاهتداء إلى خزفها الشهير، والصين لتذكّر خزفها العريق الذي ضُرب به المثل، وإيران التي ارتبط اسمها بفنون السجاد والمنمنمات، وغير ذلك من المدن والبلدان.

وكما ارتبطت بعض الفنون الحرفية بالمدن والبلدان، ارتبطت أيضاً باسم صانعها الماهر وأسرته، فالرسوم الشعبية السورية، عُرفت من خلال "أبو صبحي التيناوي" وقبله من خلال والده، وبعده انحصرت بأسرته، كذلك عائلة "أبو القاسم عبد الله بن أبي طاهر القاشاني" التي اشتغلت بالقاشاني، كذلك المعلم "غيبي الشامي" الذي ذاعت شهرته في العشرينات والثلاثينات من القرن الخامس عشر ميلادي، بوصفه أهم المشتغلين في فن الخزف والقاشاني، وقد تأثر كثير من الخزفيين في مصر بأسلوب "غيبي الشامي" ومنهم "غزال" و"دهين" و"القرمزي" و"أبو العز"، وفي مجال فنون طباعة الأقمشة بوساطة القوالب والأختام الخشبية، برزت أسماء عدة منها أحمد خميس ومحمد عبدو العلبي وعبد الرزاق الدقاق وإبراهيم وعمر كلش وسعيد الكوكو ومحمد حوا وأحمد المرابط، وفي الفنون الزخرفية برز محمد علي الخياط (أبو سليمان) وأحمد محفوظ ومروان أوضه باشي ومحي الدين الشلبي (أبو صياح)، وفي مجال الزخرفة على الخشب برز خالد الدوجي، وفي مجال المشقف محمد عوض وحمود اللاذقاني، ومن معلمي المقرنص "واكيك واكيم"، ومعلمي النحت بالحجر نواف عزام، وديب وفا، وفي مجال الرسم

والتصميم وابتكار العناصر الزخرفية، برز وفا الدجاني وكان لويس صراف أول من ابتكر صناعة زخرفة المينا على النحاس، وفي مجال زخرفة الأثاث الخشبي وتزيينه بطريقة "القيصري" برز الخياط وأولاده.

عاشت الفنون الحرفية العربية والإسلامية، حالة كبرى من التقدم والازدهار والتألق، إبان ازدهار الدولة الإسلامية وانتشارها، حيث كانت حرية التنقل متاحة أمام الفنان الحرفي، بين أصقاع الدولة المترامية الأطراف، كما عمد الخلفاء والملوك والسلاطين، إلى البحث عن هؤلاء واستقدامهم إلى عواصمهم، وتكليفهم إقامة الورشات والمحترفات، لإنتاج هذه الفنون وتطويرها، بعد أن يوفروا لهم المستلزمات من مواد وخامات وأيدٍ عاملة، مما وفر لهم فرص الإبداع والابتكار، ونقل معارفهم وخبراتهم إلى الأجيال الشابة، فتواصلت هذه الفنون واستمرت، إنما بوتائر مختلفة، ارتبطت بحالة الأمن والاستقرار والرخاء الاقتصادي الذي تعيشه الدولة.

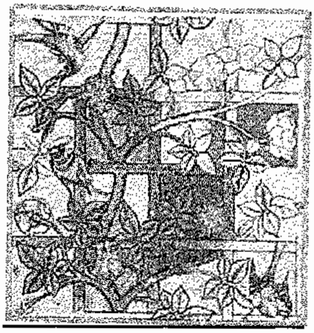
بعد ذلك، وتحت ظل الاستعمار المتعدد الجنسيات والأشكال الذي حكم البلاد العربية، تراجعت هذه الفنون الحرفية، واندثر بعضها بموت المشتغلين بها، أو تاه واختلط بفنون غربية وأجنبية وافدة، فضاعت أصالته، وتشوهت هويته، خاصة بدخول الآلة إليه، وإغراق السوق بمنتجاته الرخيصة، من أجل إرضاء السياح وتلبية حاجاتهم المتزايدة إليه.

من هنا، لابد من القيام بدراسة مستفيضة، علمية وموضوعية، للواقع الحالي لهذه الفنون الحرفية والمشتغلين فيها، والبحث عن السبل الكفيلة بتطوير مراكز إنتاجها، وإحلالها المكانة اللائقة بها في السياسة الاقتصادية والثقافية، وإرجاعها إلى منابعها وأصالتها، والعمل على تطويرها، بالشكل الذي يحمي أصالتها، ويؤكد عراقتها وتفردها، ويكرس قيمها الفنية الجمالية والدلالية، وقيمها التقانية الحرفية في آنٍ معاً[1].

---

(1) محمود شاهين، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 178، (بتصرف).

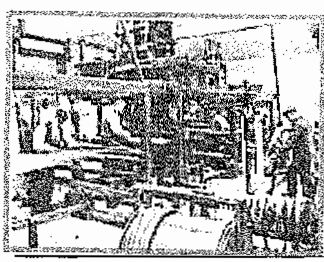
حركة الفنون والحرف: Arts and Crafts movement



عمل فني لويليام موريس في **1862**.

حركة الفنون والحرف (Arts and Crafts movement) حركة فنية ازدهرت في بريطانيا بين 1860 و1910، خاصة في النصف الثاني من تلك الفترة، واستمر نفوذها حتى الثلاثينات من القرن العشرين، كان يقودها الفنان والكاتب ويليام موريس (1834- 1896) خلال العقد السادس من القرن التاسع عشر، وكانت مستوحاة من كتابات جون راسكن (1819- 1900) وأوغسطس يوجن (1812- 1852)، وقد تم تطويرها بشكل كامل في بريطانيا، ولكنها انتشرت فيما بعد في أوروبا وأمريكا الشمالية، وقد ظهرت كرد فعل عن الوضع الرديء للفنون الزخرفية في ذلك الوقت، ودعت للإصلاح الاقتصادي والاجتماعي، وكانت عبارة عن تعاون مشترك بين المصممين والمعماريين بحيث تهدف إلى إعادة قولبة التصميم وبالتالي المجتمع من خلال الرجوع إلى الحرف التقليدية وإحيائها[1].

الخصائص:



نسج سقيفة في مصنع موريس وشركاه في القرن التاسع عشر.

(1) محاضرة: حركة الفنون والحرف، قسم العمارة، جامعة فيلادلفيا الأردنية.

من أهم الخصائص التي شملتها: تصميم الأثاث، تصميم المجوهرات، تصميم المنسوجات، تصميم البلاط، تصميم ورق الجدران، تصميم الأقمشة، كان روادها يدعون إلى البساطة، والخدمية، والمناسبة، وقد تميزت بالاستخدام الصادق للخامات وأساليب الإنشاء، واستخدام موتيفات مستوحاة من الطبيعة، والالتزام الصادق لأصول وأساسيات الحرف وليس للإنتاج الممكنن، والدعاية للديمقراطية والوحدة الاجتماعية من خلال استخدام الحرف والتصميم للأدوات للتغيير الاجتماعي، تجزئة خطوات التصنيع، كما دعت إلى البساطة والوظيفية والملاءمة.

رواد الحركة:



البيت الأحمر، لندن، أحد أعمال ويليام موريس.

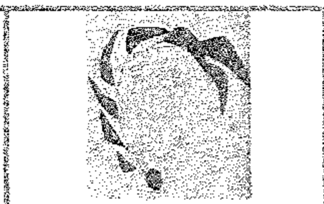
- ويليام موريس (William Morris).
- أغسطس ويلبي نورثمور بوجن (Augustus Pugin).
- جون راسكن (John Ruskin).
- ويليام ليثابي (William Lethaby).
- تشارلز آشبي (Charles R. Ashbee).
- جوستاف ستيكلي (Gustav Stickly).
- تشارلز ليمبرت (Charles P. Limbert)[1].

---

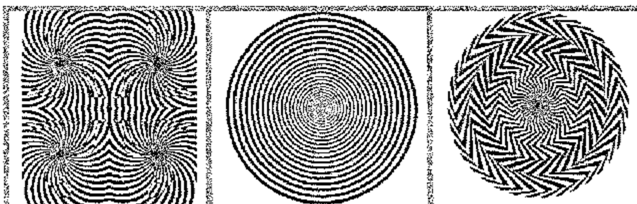
(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

الحركي والبصري (الفن): Kinetic and optical art

من الملائم التنويه أولاً بأن الحدود الفاصلة بين الفن البصري optical- art والفن الحركي kinetic art حدود واهية إلى حد كبير، فكلاهما يحملان الإرث المشترك نفسه، والأهداف المتشابهة الواحدة، مع أن الفن الحركي قاد الفنان، عملياً، إلى هجران حدود التصوير الضيقة، في حين حمل الفن البصري الفنان على الاكتفاء بهذه الحدود، والعمل على إثرائها، ولابد من التنويه أيضاً بأن المصطلح "حركي" kinetic، الذي انتقل من المصطلحات العلمية المتعلقة بالطاقة، ودخل في مفردات الفن التشكيلي، لم يجر تداوله إلا بدافع التبسيط لغياب مصطلحات ملائمة من جهة، ولتقدم استخدام هذا اللفظ على المصطلحات المقترحة الأخرى من جهة ثانية، فالفن "البصري- الحركي" شكل من أشكال الفن التشكيلي المبني على طابع العمل الفني المتغير، حركته الفعلية (الشكل 1 متحركات كالدر) أو الوهمية الكامنة (الشكل 2).



الشكل (1) مارسيل دوشان: عار ينزل السلم/متحركات كالدر



الشكل (2) محرضات بصرية متنوعة

تطور الفن البصري والفن الحركي جنباً إلى جنب مع فن البوب إبان الستينيات، وربما كان كتاب فرانك بوبر من أفضل ما ألف حول هذا الموضوع، قسم بوبر ذلك النمط من الفن إلى ستة أصناف، سمى الأول "تحريضات بصرية تجريدية" أي الأعمال التي تثير عند المشاهد رد فعل نفسي- فيزيولوجي باستعمال الفنان رسوماً ذات تأثيرات متموجة تثير العين وتحيرها، والحقيقة أن أعمالاً على هذا المنوال هي وحدها التي يمكن تصنيفها أعمالاً بصرية خالصة، يلي ذلك الأعمال

التي تتطلب، بطريقة أو بأخرى، تدخل المشاهد، إذ عليه وحده أن ينتقل في المكان لينشطها ويفعّلها، وتأتي في المقام الثالث الآلات الحقيقية، إضافة إلى "المتحركات" mobiles وهي تلك الأشياء التي لا تدور بفعل الآلة ولكنها تتحرك أو تدور من تلقاء ذاتها، أما الصنفان الآخران لبوبر فإنهما يحتويان الأعمال التي أدخلت الضوء والحركة، والأعمال الأكثر تجهيزاً، وهي تلك التي صيغت لتكون مشهداً أو بيئة أكثر من كونها أعمالاً مستقلة.

كان نعوم غابو وأخوه أنطوان بيفسنر السباقين في استخدام المصطلح "الفن الحركي" في بيانهما الواقعي عام 1920، وكان العمل الأول الموسوم بـ "الفن الحركي" من ابتكار غابو: "ساق متحركة من الفولاذ"، ومع ذلك فإن الفن الحركي لم يزدهر ويبلغ مداه إلا بين عامي 1950- 1960، كما أن الجمهور لم يبد اهتماماً به إلا في ذلك التاريخ، ولم تكن ولادة ذلك الشكل من أشكال التعبير الفني إلا نتيجة مباشرة لتسارع التطور التقني والعلمي وتخصيص كثير من فناني الطليعة قسطاً من أبحاثهم للتعبير عن الحركة كالمستقبليين وغيرهم من الفنانين.

الرواد:

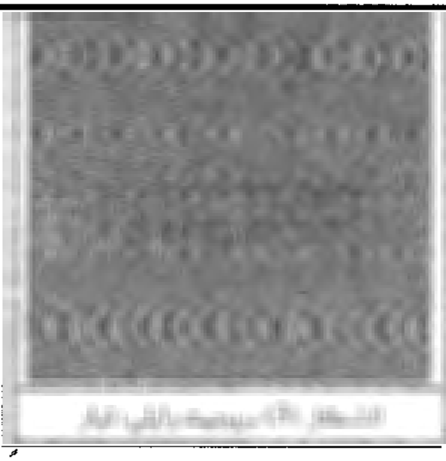
من الممكن تسجيل الأعمال المتحركة الأولى ذات البعدين، المنجزة بين عامي 1912- 1925، والمرتبطة تمام الارتباط بالقضايا الجمالية التي أثارها غزو الآلة، في سياق أطروحات الداداثيين والبنائيين والروح العلمي، وكان الدادي مارسيل دوشان Duchamp أول من أدخل الحركة في العمل الفني، فاهتم بمظهر الحركة الآلي بوصفها موضوعاً، ليقترب بذلك من المستقبلية (لوحة: عار ينزل السلم)، وينجز تشكيلات تهدف بدورانها إلى خلق خداع بصري أو مكاني، وإلى دوشان هذا يعود استخدام التسمية "متحركات" التي أطلقها في معرض حديثه عن أعمال الفنان ألكساندر كالدر التي عرضت في كل من باريس ونيويورك في عام 1932، ومن المعتقد أن مسألة اللاوزن، كجزء من التقليد الحركي، تعود في نشأتها إلى كالدر الذي أثر تأثيراً طاغياً في فن زمانه، وقد ولدت فكرته في الأصل

من "سيرك" للتسلية صنعه بنفسه، أبطاله من لعب رقيقة، لكن المتحركات ذاتها، بحوافها الزاهية والمتصلة بثوابت وأسلاك، تبدو كأنها استقت أفكارها من رسوم خوان ميرو، ولكن ترتيب الأشكال في متحركات الفنان كالدر كان عابراً، أي كلما تأرجحت إحدى الرقائق تولدت علاقة جديدة مع الأخريات، إن الاحتمالات التي تسببها الأشياء إنما تتحكم بها أمور أخرى مثل نقاط التوازن المتعددة، وطول الأسلاك، ووزن هذه الرقائق.

وانطلاقاً من روح وفكر مغايرين طوّر البنائيون الروس بوساطة تجاربهم التي أجروها على المكان، إمكانات الحركة بوصفها علامة بصرية للزمن، والحقيقة أن مفهوم الواقع ودراسته أديا الدور الأكبر عند هؤلاء الفنانين المتمرسين بـ "فن المختبرات"، كتب غابو: "إن للنحت البنائي أبعاداً أربعة... ونحن نسعى إلى إدخال عنصر الزمن في العمل الفني، وبالزمن أعني الحركة والإيقاع"، وجدت الأفكار البنائية في الباوهاوس الألمانية تربة صالحة، مما جعل من أعمال تلك المدرسة الفنية السلف الثالث المباشر للفن الحركي الحالي، والحقيقة أن الحركة تحتل أهمية كبيرة في أبحاث مدرسة الباوهاوس المتنوعة، إذ بشرت تعاليمها إلى جانب تجاربها التشكيلية بقسط من اتجاهات الفن الحالية، وبعد إغلاق الباوهاوس أكملت جماعة من معلميها تجاربها وتعاليمها في البلاد التي استقبلتهم.

الحركة الكامنة: الفن البصري:

تحتل الأعمال ذات الحركة الكامنة أو الظاهرة مكانها بين الساكن والمتحرك، وكان الهدف الرئيسي للفنانين البصريين إحداث شعور بحركة وهمية قصْراً بفعل تأثيرات بصرية، وغالباً ما كان هؤلاء الفنانون يضيفون إلى تلك التأثيرات حركة حقيقية، ومع ذلك فمن الممكن أن نعدها أعمالاً بصرية، تلك الأعمال ذات البعدين التي تستثير بوساطة ظواهر بصرية محددة شعوراً بعدم استقرار الرؤية، مما يعني أن الحيز أو المكان التشكيلي ليس حيزاً مسلماً به أو واقعاً مفروضاً، وإنما هو كمون خلق لا ينضب.



إن مـن بـين أكثـر الظـواهر البـصرية اسـتخداماً هـي تلـك البنيـات أو التركيبات structures المتناوية، والحركة المطردة، وتأثيرات التوهج والانتشار، والتأثير المتموج، وتضادات الألوان المتزامنة والمتوالية، ومزيجها البصري، تلك هي المحرضات البصرية التي تستجيب لها العين آلياً، ومن الممكن، إضافة إلى تأثير الحركة، استثارة الشعور بالضيق جراء عجز العين عن تثبيت المكان الوهمي الذي توحي به الحركة: السطح يتقدم ويتقهقر فيصير ملتبساً وبمنأى عن الحصر، ومدوِّماً وومّاضاً يصعب تحديده، فيصطبغ بألوان تولدها تفاعلات الشبكية.

إن تنظيم السطح، بوساطة مفردات من أشكال forms محددة ومستعارة من التجريد الهندسي، منوط بعلاقات قائمة بين العناصر دقيقة ومضبوطة، واختيار السلّم الملائم (سلم الألوان أو اللونين الأسود والأبيض وغيرهما) هو عامل حاسم في حدة التأثير وإن في تناوب الأبيض والأسود، وفق طرائق محكمة ودقيقة، الوسيلة الرئيسة المستخدمة للحصول على تأثير غير مستقر للسطح "بريجيت رايلي- تيار" وقد نُوِّه بأهمية هذه الغاية في المعرض الذي أقيم في نيويورك عام 1965 تحت عنوان "العين المستجيبة the Responsive Eye".

الرائدان فازاريلي وسوتو:

كان فازاريلي من أوائل الرواد الذين استخدموا ظواهر اللون البصرية، ففي عام 1932 أنجز أول أعماله البصرية: رسوم هندسية للطباعة على القماش، وفي

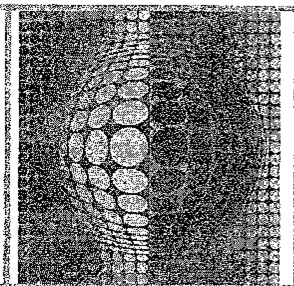
وقت لاحق أنجز دراسات تصويرية (موضوعية) خطية قادته إلى استخدام الحركة الكامنة، والرسوم المكبرة باستخدام التصوير الضوئي، أكدت له سلطة الآلة بوصفها مساعداً للفن، وانطلاقاً من عناصر بسيطة يدعوها "أشكالاً- ملونة" استعمل التكرار المتسلسل والمتناوب لخلق "تشكيل متحرك"، وفيه يرتبط مفهوم الحركة على الدوام بالإيهام بحيز غير مستقر، وفي سلسلة من كتاباته، ولاسيما البيان الأصفر، أوضح قناعاته حول قيمة الفن الاجتماعية، ومشاركة الجمهور الفعالة، والحاجة إلى تكاثر الأثر الفني وتكراره صناعياً، فكان لأقواله تلك أكبر الأثر في الفنانين الشباب أصحاب "الاتجاه الجديد" إذ يقول: "نحن لا نستطيع حقاً أن نترك العمل الفني لنخبة من الخبراء الجهابذة، إن فن الحاضر يتجه نحو أشكال سخية لا تنضب، أشكال قابلة للتكرار باستمرار، فإما أن يكون فن المستقبل كنزاً يتقاسمه الجميع أو لا يكون، إن شرطنا ووضعنا قد تغيرا، فعلى أخلاقنا وجمالياتنا أن تتغير هي أيضاً"، ولقد كشف الفنان والباحث أسعد عرابي الأصول التي استقى منها فازاريلي: "...ثم توصل فازاريلي ابتداء من منظور المنمنمات الإسلامية وبعض طرز الخط العربي مثل الكوفي المربع وبعض نماذج الخط المملوكي والديواني والطغراءات... إلى فراغ لا تدرك فيه حدود الأطروحة بعكسها وهو ما سمي فيما بعد بـ"الحركي البصري"، ومثال على ذلك جلد حمار الوحش الذي استقى منه المسلمون البصريات الملتبسة، إذ أعاد فازاريلي إنشاءه، وصور بمراحل مديدة حمار الوحش، ثم اقتصر على خطوط جلده، كما فعل الفنانون المسلمون سابقاً، ليصل إلى لعبة بصرية إدراكية مفادها البسيط أن الفاصل بين خطين ينقلب من فراغ إلى امتلاء بعتبة بصرية محسوبة رياضياً.

أما الفنان سوتو ذو الأصل الفنزويلي، فقد كان هدفه المبدئي أن "يُفعِّل" تكوينات الفنانين الجدد "بتكراره للمربع إلى ما لانهاية، لينتهي هذا التكرار بتواري المربع واختفائه، فينتج عن ذلك حركة خالصة" ففي أوائل الخمسينات أنجز رسوماً تحقق تأثيرها بتكرار وحدات توضع بطريقة تجعل الإيقاع الذي يصل بينها أكثر أهمية للعين من أي جزء بمفرده لذلك فإن الصورة لا تؤلف شيئاً متكاملاً

بحد ذاتها، بل هي جزء مأخوذ من نسيج واسع لا حدود له ينبغي على المشاهد تخيله، إن أكثر أعمال سوتو لفتاً للانتباه هي الشبكات الكبيرة من العصي المعلقة على طول الجدار بطريقة تبدو فيها هذه الطبقات من العصي وكأنها تلغي جانب الغرفة كله، فتثير في المشاهد ردود فعل غريزية إزاء فضاء منغلق.



الشكل (4) فازاريلي: حمار الوحش، 1938 حبر الشكل



الشكل (5) Vicawa



الشكل (6) سوتو: اهتزاز

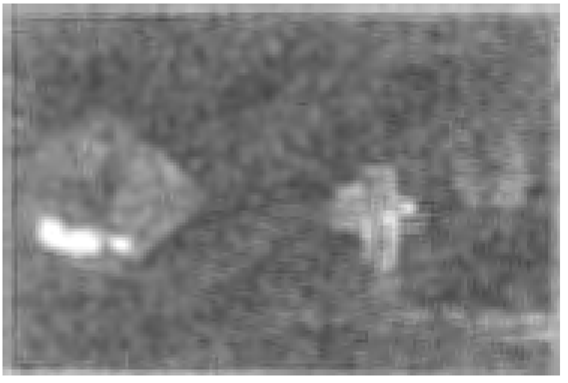
كانت دراسة ظواهر الحركة النفسية الفيزيولوجية عموماً الشغل الشاغل لفناني الاتجاه الجديد، ذلك الاسم الذي تبناه الفنانون ليكون عنوان المعرض العالمي في زغرب عام 1961، والذي حقق جملة من المفهومات والأمنيات المشتركة، فتجاوز بذلك برنامجاً محدداً أو حركة فنية بعينها، وبلور الأفكار التي أوحت، في سنوات سابقة، بتشكيل جماعات من الفنانين في باريس مثل "جماعة البحث الفني البصري"، ودفع الفنانين إلى إقامة معارض مهمة سجلت بداية الاهتمام الجماهيري الواسع بظاهرة الفن الحركي.

الآلات:

كان الفنان البلجيكي بول بوري Pol Bury واحداً من الأوائل الذين استخدموا المحركات الكهربائية في تجاريبهم التشكيلية، وكانت أعماله تتبع إيقاعاً غير متوقع في "زمن متمدد" بوساطة حركات بطيئة إلى أقصى الحدود "مُغفلة، وصامتة، وفوق طبيعية"، وهي تشكيلات من المطاط أو النايلون والألواح الخشبية، ومن القضبان أو الكرات المعدنية، تقدم للمشاهد تنظيماً تشكيلياً،

تتعارض تشكيلات بوري بحدة مع آلات الفنان السويسري جان تانغلي الذي أبرز ما في الآلة من سحر وسلطان، وما يتحلى به هو من روح النقد والتهكم وقوة الابتكار عبر تشكيلاته العبثية التي يلعب الصوت فيها دوراً مهماً في العلاقات بين مختلف حركات كل أثر فني، ومع آلاته من الخردة وما يلتقطه من سقط المتاع توصل تانغلي إلى ابتكارات تزداد ضخامة ووقعاً مع الأيام.

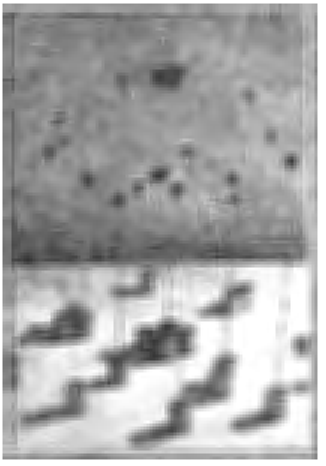
الأعمال الحركية الضوئية:



الشكل(7) شوفر: منحوتات مكانية- ديناميكية

يعيد سعي الفنان نيكولاس شوفر إلى الأذهان تجارب موهولي ناغي، ويقترح في الوقت نفسه، تجديد مختلف التجارب الضوئية الحركية التي أنجزت في عام 1920 ، وإلى جانب شوفر جرب كثير من الفنانين، الأمريكيين خاصة، "الأضواء- الحركية" مطورين تقانات مستحدثة: لوحات ضوئية متحركة، مواشير ودارات فيديو، وأنابيب معبأة ببخار الصوديوم واليود والزئبق، وأنظمة، بسيطة أو معقدة، لتعديل مصادر الضوء وتغيير مساره، والحصول على احتمالات لا حدود لها لمركبي "الضوء والحركة": بدءاً من التشكيلات الضوئية الثلاثية الأبعاد، وانتهاء بأعمال البيئة environment والأعمال المشهدية، مروراً بالنواتئ reliefs ومعلقات المعادن العاكسة، وتأثيرات التصوير الضوئي الفوري، والهولوغرافي holography (التصوير بإشعاعات الليزر)، والزجاجات البصرية المتحركة.

حركية العناصر الطبيعية:



الشكل (8) تاكيس: حقول مغناطيسية

استثمر فنانو الحركة طاقة التعبير الطبيعية الحركية، المراقبة وغير المراقبة، بصورة مغايرة، فلقد أوحى مبدأ المتحركات التي يحركها الهواء، لجورج ريكي، بتشكيلات فولاذية لا تصدأ تتجلى في المكان بحركات مديدة، شبيهة بحركات الملاحة الجوية، في حين طبعت مواد مثل زجاج الأمان والألمنيوم واللدائن متحركات لي بارك المعلقة بطابع غير مادي، يدفع الماء، وقد اتخذ شكل قطرات مكثفة، الضوء إلى اللعب داخل مجسمات من زجاج الأمان (ليليان لاين)، واستثمر فاسيلاكيس تاكيس الديناميكية الخفية للطبيعة، بإدخاله القوة المغناطيسية في الأعمال النحتية، كان هدف هذا الفنان اليوناني إبراز قوة المغناطيس غير المرئية عبر الحركة التي تبعث الحياة في تشكيلات من الحديد والفولاذ، رسم الفن الحركي مع هذه الإمكانات وثرائها توجهات عالمنا العامة في عالم الإبداع، فبوساطته خرجت الفنون المفتونة بديناميكية العالم المعاصر من عزلتها النسبية لتلتقي مع مباحث العلم والتكنولوجية.

يسعى فن الحركة إلى استقطاب جمهور تتضاعف أعداده يوماً بعد يوم، ويعمل على تنشيط العمارة بابتكاره الأعمال البيئية والمشهدية spectacles ، إنه فن

يتوجه إلى العين التي تبصر، واليد التي تتدخل، والمشاهد الذي يشارك، من دون أن يقتصر في توجهه على جماعة من المجريين أصحاب الامتياز، لاسيما أن تحقيق أثر حركي غالباً ما يستوجب عملاً جماعياً يقوم به فريق كامل، فكلما اعترضت الفنان قضايا ومُشكلات تتجاوز حدود الجمالية الخالصة إلى حد بعيد يزداد اندماجه في الواقع الاجتماعي.

فمن البديهي أن يصير مفهوم الفراغ، المتوارث من عصر النهضة، والقائم على إدراك عالم مرئي توحده أنظمة علم المنظور التقليدي، مفهوماً قاصراً وعاجزاً عن تلبية متطلبات العصر الحالي، وعليه فإن إدراك معطيات الواقع المتجددة على الدوام بالعلوم والتقنية تتطلب من الإنسان تطوراً ديناميكياً: فالنسبية اكتشفها الفن كما اكتشفها العلم تماماً، وهذا ما دفع فريقاً من المبتكرين المدركين للحاجات الجمالية الجديدة إلى استخدام الحركة وسيلة من وسائل التعبير في تجاربهم في الحيز (المكان والفراغ) التشكيلي المرتبط بالزمن[1].

الحكواتي: Alhakawati

يعد الحكواتي راوياً ومنفذاً لقصص أبطال العرب والمسلمين لما فيها من بطولات ومكارم أخلاقية حميدة يسردها الحكواتي في مجتمعات عامة الناس من رواد المقاهي، فكان الحكواتي يقوم مقام فرقة مسرحية أو فيلم سينمائي (قبل نشأتهما) لسرد أحداث القصص التي يرويها، فهو مصدر مهم في نشر الثقافة الشعبية في المجتمعات ذات الثقافات المحدودة.

كان الرواة في الجاهلية ينتشرون في الأسواق العربية ينشدون وينقلون أشعاراً لشعراء معينين في الحرب والحكمة وتصوير الحياة، أو في مشاهدات حقيقية لأحداث غريبة، أو بطولات مشهودة، وبعد أن انتشر الإسلام بقي الرواة على حالهم، وكانوا يقومون بما تقوم به الصحافة اليوم.

(1) فائق دحدوح، المصدر السابق، ص 201، (بتصرف).

وفي عصور الانحطاط، وأوائل عصر النهضة، ظهر جيل جديد من الرواة يسمى "الحكواتية"- مفردها حكواتي، وهي لهجة شعبية دمشقية- راحوا يقصون على مسامع جمهور أمي أو شبه أمي، حكايات عن الشاعر عنترة العبسي، أو الزير أبي ليلى المهلهل، أو حمزة البهلوان، أو السيرة الهلالية أو غيرها، كان الحكواتي يجلس على مرتفع خشبي صغير أمام رواد المقهى يقرأ السير بأسلوب خطابي تمثيلي يجسد المقروء قدر الإمكان، وكان الرواد يتحزبون لأبطال السير، وكثيراً ما كان يحدث الشجار بينهم بسبب حماستهم لبطل ضد آخر، أو بسبب الانفعال من لهجة الحكواتي التمثيلية الذي كان يصعّد الأحداث في السيرة التي يقصها عليهم، فيمدح بطلاً ويذم آخر، فينقسم مستمعوه إلى فريقين متضادين بين مؤيد ومعارض لأحد أبطال القصة، ويبلغ الحماس أشده بين رواد المقهى فيتراشقون بالألفاظ الغليظة، وبالمقاعد أحياناً، وكان الحكواتي، في هذه الحال، يفصل بين الفريقين بأن يضرب، ترهيباً، بعصا طويلة يحملها بيده على منضدته أو منضدة أحد الفريقين المتخاصمين، وكثيراً ما كان الحكواتي يتوقف عن متابعة الإلقاء عند موقف عنيف في القصة ليستثير مستمعيه ويشوقهم إلى معرفة تفاصيل الحدث الذي توقف عنده، على أمل اللقاء في اليوم التالي لسرد بقية أحداث الرواية.

وعلى امتداد ما يزيد على قرن، كان الحكواتية يروون في مقاهي دمشق وحلب والقاهرة وبغداد والقدس، وربما بيروت، بواقع حكواتي في كل مقهى، لكن هؤلاء انتهوا اليوم باستثناء قلة منهم، لشيوع وسائل تمثيلية أكثر تطوراً، ويبدو أن أداءهم كان يدخل فيما يسمى "الظواهر المسرحية" التي سدت مسد المسرح قبل ظهوره العلني في البلاد العربية والإسلامية، كالأداء في ظواهر مسرحية أخرى مثل مسرح الدمى، ومسرح خيال الظل، وصندوق الدنيا.

ويحاول من بقي من الحكواتية في مقاهي دمشق مثل مقهى النوفرة (شرقي الجامع الأموي)، تطوير أدائه التمثيلي بارتداء الطربوش والعباءة، والضرب بالسيف على منضدة، مع شيء من الغناء وتفخيم النطق[1].

(1) عادل أبو شنب، المصدر السابق، ص 448، (بتصرف).

الحوارية : Concerto

الحواريـة (الكونـشرتو) concerto حـوار موسـيقي لآلـة موسـيقية منفـردة solo مع مجموعة آلات الأوركسترا.

وأصـل كلمــة "كونـشرتو" مــن اللاتينيــة (كونــشرتوس) concertus أي الترتيب والانضمام مع بعض، أو (المباراة)، في المعنى المجازي للكلمة.

وكانت تعني أيضاً مجموعة من العازفين أو المغنين يتبادلون أداء الألحان فيمـا بيـنهم في تنـسيق مـنظم، وتعـني كلمــة (كونــشرتو) في الإيطاليــة أيـضاً، و(كونسير) concert في الفرنسية والإنكليزية حفلة موسيقية عامة.

تتـاوب الآلـة المنفـردة، في "الحواريـة" مـع مجموعـة آلات الأوركـسترا حـواراً موسـيقياً في أثنـاء الأداء لفكـرة لحنيـة رئيـسة theme، مـن الأفكـار الـتي تحتـوي عليهـا "الحواريـة"، وذلـك لإظهـار مهـارة العـازف المنفـرد soloist الـذي يـردد الفكـرة اللحنية ذاتها في أداء أكثر مهارة وصعوبة، وقد يكون الحوار الموسيقي، في بعض الأحيان، بين الغناء وآلة موسيقية، كما في "الحوارية الكنسية" Church concert لثمانية أصوات غنائية مع مرافقة الأرغن (1595) Orgen للمؤلف الموسيقي الإيطالي بـانكييري A.Banchieri، إذ يتبـارى المغنـون مـع الأرغـن في هـذا المثـال الـذي يُعـد النمـوذج الأول للحواريــة، كمــا أن مــونتفيردي C.Monteverdi أطلـق اصـطلاح "الحوارية" على قطع موسيقية لأصوات غنائية بمصاحبة الآلات الموسيقية في كتابه السابع (1619).

بدأ اصطلاح "الكونشرتو" يطلق في القرن السابع عشر، على كثير من القطع الموسيقية دون تمييز، وفي نهاية القرن، بدأ ظهور الحوار الموسيقي في إيطاليا، بين مجموعة من العازفين المنفردين وبقية مجموعة عازفي الفرقة الموسيقية، سميت "كونـشرتو غروسّـو" C.Grosso أي "الحواريــة الـضخمة"، ولمـا كانـت المجموعـة الـصغيرة تـضم أمهـر العـازفين في الفرقـة الموسـيقية الواحـدة، فقـد أسـند إليهـا عـزف الألحــان (بــصورة منفــردة) الــتي تتطلــب أكثــر مهــارة في الأداء، وأطلــق عليهــا

"كونشرتينو" Concertino (أي الحوارية الصغيرة)، وأطلق على باقي أفراد الفرقة الموسيقية كلمة "غروسو"، أو ريبيينو Ripieno (الملأى)، أو توتي Tutti (الجميع).

كان العازفون المنفردون "كونشرتينو" في الحوارية الضخمة، يتشكلون من اثنين من عازفي الكمان وعازف تشيلّو Cello، وكان هذا التنظيم من عازفي أسرة الكمان يختلف في بعض الحواريات الضخمة، مثل "الحواريات البراندنبورغية" Brandenburg Concertos ليوهان سباستيان باخ J.S.Bach، إذ كان "الكونشرتينو" يتشكل، في بعضها، من عازفي آلات النفخ المنفردين، وتعد الأمثلة الأولى المعروفة لـ"الحوارية الضخمة" تلك التي ألّفها ستراديلاّ A.Stradella (نحو 1644- 1682)، ويمكن عدّ المؤلفيْن الموسيقيين توريلّي (1658-1709) G.Torelli وكوريلّي (1653-1713) A.C orelli المبتكرين الأساسيين لصيغة "الحوارية الضخمة التي ولدت في إيطاليا"، ثم انتشرت في أوروبا.

يُتبع في "الحوارية الضخمة" أسلوب "التسلل" (الفوغة) fugue (أي تتابع ألحان متماثلة في طبقات صوتية مختلفة)، وهي ذات ثلاث حركات سريعة، بطيئة، سريعة، ومن أمثلتها الشهيرة ما ألّفه كل من هندل G.F.Handel، وباخ وأولاده، وكوريلّي، وقد أعرض كثير من المؤلفين الموسيقيين، في القرن التاسع عشر، عن التأليف في "الحوارية الضخمة"، إلا أن بعض مؤلفي أواسط القرن العشرين، كتبوا ألحاناً شهيرة، في نمطها الأساسي، ولكن في انسجام (هارمونية) حديث مثل "الحوارية الضخمة لأوركسترا الوتريات" لكل من سترافنسكي I.Stravinsky وفون وليامس R.Vaughan Williams.

ظهرت "الحوارية" لآلة منفردة مع الفرقة الموسيقية، في بدايتها، للكلافسان clavecin، أو للأرغن على يدي بعض موسيقيي القرن الثامن عشر مثل باخ وأولاده، وهايدن F.J.Haydn. وقد جاءت "الحوارية"، مقابل الكونشرتينو في الحوارية الضخمة، التي تطورت على يدي باخ في حواريته للهاربسيكورد harpsichord، ومن الملاحظ أن اصطلاح "حوارية إيطالية" كان يكتب لآلة واحدة، أيضاً، بمرافقة الفرقة الموسيقية، كما أن حواريات هندل للأرغن كانت تطوراً مهماً، وعرضاً

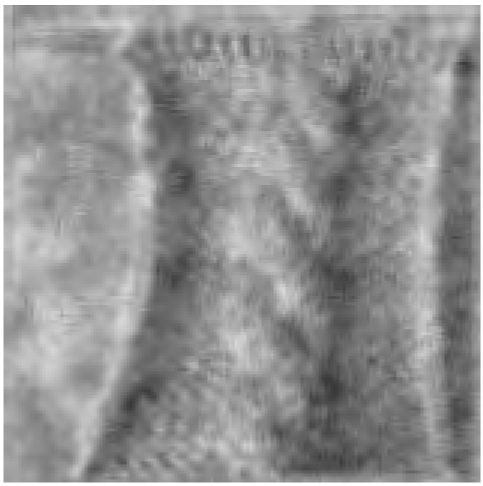
لمهارة العازف المنفرد في أثناء الأداء، ويثبت موزارت Mozart نمط "الحوارية" الحديثة بتقديمه نحو خمسين حوارية لمختلف أنواع الآلات الموسيقية.

يتبارى العازف المنفرد، في "الحوارية مع الأوركسترا"، في الأفكار اللحنية الواردة فيها، فيكررها بأداء ذي مهارة فائقة يختلف عن أداء الأوركسترا لها، وتتلخص "الحوارية" عادة، في ثلاث حركات، كالحوارية الضخمة، مع فارق في نمطها، وقد يختلف عدد الحركات تبعاً لرغبة المؤلف الموسيقي لها، وتحوي الحركتان الأولى والثالثة، عادة، فاصلاً موسيقياً يسمى "محط نغمي" (كادانس) Cadence، وهو أداء يرتجله العازف منفرداً في نهاية الحركة أو اللحن الموسيقي لإظهار براعته في الأداء (وهو ما يشبه، في هذا الحال، "التقسيم" المرتجل، في الموسيقى العربية)، ومن ثم صار كثير من المؤلفين الموسيقيين يدونون "المحط النغمي" ليؤديه العازف المنفرد تماماً كما يريده المؤلف، إلا أن وضع "المحط النغمي" في نهاية الحركة أو اللحن الموسيقي لم يعد قاعدة أساسية، بل عمد بعض المؤلفين الموسيقيين، في القرن التاسع عشر، مثل مندلسون F.Mendelssohn إلى وضعه في سياق الألحان في الحوارية.

كانت آلة الكمان، حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، الآلة المنفردة المفضلة في "الحوارية" بسبب طبقتها الصوتية الحادة التي أعطتها تميزاً في أداء الألحان الرئيسة في القطعة الموسيقية، ولما شاع استخدام البيانو، احتل مكانها ومكان الكلافسان وغدا الآلة المفضلة لدى معظم الموسيقيين، لأداء القطع الموسيقية وخاصة "الحوارية"، ومن الأمثلة الشهيرة "لحوارية الكمان مع الأوركسترا" ما كتبه كل من موزارت (خمس حواريات) وبتهوفن وباغانيني N.Paganini (ست حواريات)، وفيوتان 18201881) (H.Vicuxtemps (ست حواريات) وتشايكوفسكي P.Tchaikovsky وكثير غيرهم، أما "حوارية البيانو مع الأوركسترا" فهي كثيرة جداً، شاعت منذ منتصف القرن الثامن عشر، ومن أشهر هذه الحواريات ما كتبه كل من موزارت (27 حوارية) وبتهوفن (خمس حواريات) وشوبان F.Chopin (الحوارية الأولى من أصل اثنتين) وليست F.Liszt

(الحوارية الثانية)، وتشايكوفسكي (الأولى من أصل اثنتين) ورخمانينوف Rachmaninov (الثانية من أصل أربعة)، وقد شاء بعض الموسيقيين كتابة حواريات لآلتين أو ثلاث معاً تتبارى فيما بينها وبين الأوركسترا مثل "الحوارية الثنائية للكمان والتشيلو لبرامز J.Brahms، و"الحوارية الثلاثية للبيانو والكمان والتشيلو" لبتهوفن[1].

حياكة: Knitting



الحياكة **Knitting** وتعرف باسمها الفرنسي التريكو.

في اللغة العربية:

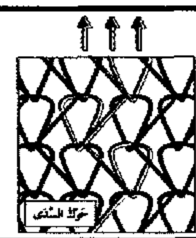
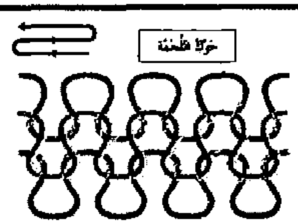
- حيك: حَاكَ يَحِيكُ حِكْ حَيَكَاناً وحَيْكاً وحَيَكاً.
- حَوَكَ: حَاكَ يَحُوكُ حُكْ حِيَاكَةً.
- الحَوْكُ: ما نُسج من ثياب.
- حَاكَ الثوبَ: نَسجَهُ، حاكَ ثوبه منَ الصوف الناعم.
- الحائِكُ يحُوك الثوب، وجمع الحائِك حَوَكَةٌ الحَيْك النسج، المَحَاكَة موضع الحياكة.

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 638، (بتصرف).

طريقة لصنع القماش بتداخل الخيوط حول بعضها باستخدام إبرة واحدة أو أكثر من إبر الحياكة، تدل كلمة الحياكة في مصر خطأ على عملية الخياطة، والأصوب هو أن تطلق على عملية النسج بتشابك غرز الخيط، يتكون القماش المنسوج من تشابك مجموعتين من الخيوط بشكل متعامد تماماً، بينما يتكون القماش المحوك من عنصر أساسي هو الغرزة، والغرزة هي حلقة من الخيط تتماسك نتيجة تداخلها مع الحلقات الأخرى، وهذه البنية الخاصة للقماش المحوك تعطي الأقمشة المحاكة مرونة عالية، ودائماً تحاول العودة إلى الوضع الأكثر استقراراً، وهو الوضع الدائري للغرزة، وجدت الأقمشة المحاكة تطبيقات كثيرة في العديد من المجالات كالألبسة الداخلية التقليدية، والألبسة الرياضية، والعديد من الألبسة النسائية بحيث غدت السمة العامة للألبسة النسائية الرسمية مصنوعة بالحياكة بدلاً من النسج.

وتُصنَع كثير من الملابس بهذه الطريقة بما في ذلك السُترات الصوفية والجوارب والأوشحة والقبعات، والملابس المصنوعة بالحياكة محبوبة لأنها تنبسط ثم تعود لحجمها الأصلي، ويمكن تشكيل القماش المحبوك بإبداع أشياء، كالمعلّقات الجدارية التي تُستخدم للزينة، كما تُزَيّن أشغال الحياكة بعض الأشكال النسجية المصنوعة بالإبرة المعقوفة، أو المكرميات، أو بطريقة النسيج، وقد تكون وسيلة التنفيذ يدوية أو آلية.

وللحياكة نوعان رئيسيان: حياكة السدى، وحياكة اللحمة.

	
بنية حوك السدى حيث يتضح كيفية تشابك غرز الخيوط بشكل طولي	بنية حوك اللحمة حيث يتضح كيفية تشابك غرز الخيوط بشكل عرضي

حوك السدى:

يتصف هذا النوع من الحياكة بأن كل الخيوط تتشابك مع بعضها طولياً مع اتجاه إنتاج القماش.

حوك اللحمة:

يتصف هذا النوع من الحياكة بأن كل الخيوط تتشابك مع بعضها عرضياً وبشكل عمودي تقريباً على اتجاه إنتاج القماش، إن بنية حوك اللحمة يمكن أن تسل بسحب طرف خيط مقطوع في إحدى الغرز، تسمى عملية العودة للوراء من القماش المحوك إلى الخيط بالتسيل[1].

الخامات:

يتراوح طول أغلب إبر الحياكة من 18- 35سم، وأحد أطرافها مدبب والآخر رأس صغير مُدَوَّر ليمنع القماش من أن ينتقض أو ينتكث، وكان لإبر الحياكة الأولى مشبك في أحد أطرافها، وربما كانت هذه الإبر الأولى مصنوعة من الأغصان الصغيرة أو قطع من العظام أو الأسلاك النحاسية، وتتسم إبر اليوم بأطرافها الناعمة، وتصنع من الألمنيوم أو الخشب أو البلاستيك غالباً، ويمكن تنويع سُمْك الإبر، ونوع الخيوط حسب طبيعة القماش المطلوب، فيمكن اختيار الإبر الرفيعة والخيوط الرفيعة للقماش الخفيف، والصوف هو المادة التقليدية للحياكة، على أن بعض المواد الأخرى كالقطن، والحرير، والمواد المصنّعة كالأكريليك أصبحت مفضلة، وخيط النسيج المؤلّف من نوعين أو أكثر من الخيوط يساعد على التنويع.

تنتج الحياكة بإبرتين قماشاً مسطّحاً، وتُستخدم ثلاث أو أربع إبر ذات رؤوس جانبية لإنتاج قطع دائرية الأشكال للجوارب، والتنورات، وقد يستخدم الحباكون الإبر الدائرية وملفات الخيوط.

---

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

نبذة تاريخية:

لا يعرف المصدر الأول للحياكة غير أن هذه الحرفة قد مارستها حضارات كثيرة عدة قرون، ولعل الحياكة قد بدأت عام 200م تقريباً بالجزيرة العربية، ولأن الشعوب المجاورة للجزيرة العربية كانت تتاجر مع العرب، فقد أصبح أسلوب العمل معروفاً لدى الكثيرين في العالم القديم في القرون التي تلت ذلك التاريخ، نقل الأوروبيون عن شعوب الشرق الأوسط طرق الحياكة في أثناء القرن السابع الميلادي، وسرعان ما تكونت اتحادات وروابط للحباكين في كل أوروبا، وإلى نهاية القرون الوسطى، فقد عُدت الحياكة صناعة مساوية للنسيج، وكان على الحباك أن يتتلمذ لمدة ست سنوات قبل أن يُقْبَل في تلك الروابط أو الاتحادات، وعليه أن يُظهر قدراته في حياكة الجوارب والقلانس المستديرة، والقمصان، وبعد عام 1602م أُدخل السجاد ضمن الشروط.

حمل الأسبان فن الحياكة معهم إلى أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى في القرن السادس عشر الميلادي، لكن ربما كان هذا الفن معروفاً لدى بعض الناس هناك، وأصبح فناً شائعاً وعملاً يُمارَس وقت الفراغ عند المزارعين.

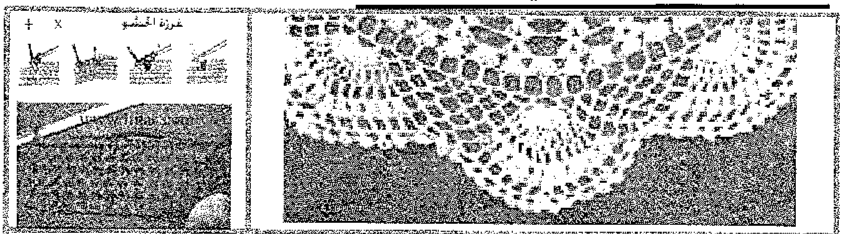
تعد الحياكة ضرورية في الأجواء الباردة لصنع ملابس التدفئة ومنها، القبعات البيروفية في جبال الأنديز، وسترات صيادي السمك في ايرلندا[1].

حياكة الإبَر المعقوفة: Curly knitting needles

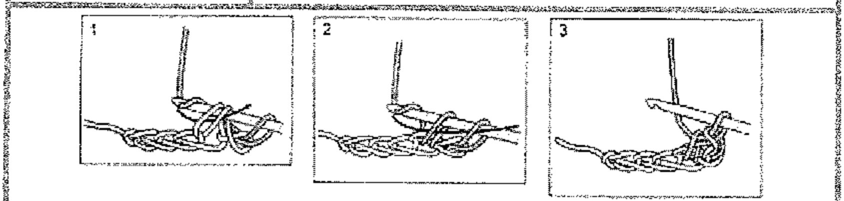
حياكة الإبَر المعقوفة أسلوب من أساليب صنع دانتيل الكروشيه المخرَّم بطريقة تشبه ما يُتَّبع في الحياكة، ودانتيل الكروشيه ثقيل الوزن ورخيص الثمن، فمن الممكن حياكة أي نوع من الخيوط أو الغزل، لكن الخيوط القطنية المفتولة جيداً أكثرها شيوعاً، ويُصنع دانتيل الكروشيه بلف خيط واحد على شكل أنشوطة بحيث تكوّن اللفات نسيجاً أو سلسلة بوساطة إبرة معقوفة تسمى إبرة

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

الحياكة (المخْرَز) وهي قطعة رفيعة من المعدن أو العظم أو الخشب أو البلاستيك يبلغ طولها حوالي 15سم وتنتهي بخطّاف على هيئة توكة.



دانتيل الكروشيه يُحاك من الخيوط باستعمال إبرة معقوفة. | الغرزة المفردة (الحشو)



غرزة السلسلة

وبفضل أنواع غرَز دانتيل الكروشيه المخرم المتعددة يستطيع المرء أن يصنع نماذج مختلفة أكثر من إبر الحياكة العادية، ويمكن للمرء الجمع بين ثلاثة أنواع رئيسية من الغرز، هي السلسلة، والنسيج المفرد، والنسيج المزدوج، وتستعمل السلسلة من أجل إيجاد المساحات الفارغة بعمل الصف الأول من الحبكة الفارغة في الأنموذج، وتستعمل الغرزة المفردة لإيجاد نماذج مجسَّمة ونماذج دانتيل الكروشيه، أما الغرزة المزدوجة فتستعمل بالطريقة نفسها ولكنها أعرض منها بمقدار الضعف، ومن غرز الكروشيه الأخرى التشبيك وغرزة الصَّدَفة الرفيعة، وتستعمل حياكة الإبر المعقوفة من أجل حياكة خوان (مفرش) المائدة المخرم وأعمال الزركشة، كما تستعمل الخيوط والإبر المتوسطة من أجل حياكة أغطية الأَسِرَّة والقفازات ومقابض الأوعية الساخنة، وباستعمال خيوط صوفية وإبرة متوسطة، يستطيع المرء حياكة الشالات والقبعات والكنزات والبطانيات، ومن الممكن صنع السجاد والحصير بحياكة خيوط غليظة أو قصاصات الأقمشة وباستعمال إبرة غليظة.

وحياكة الإبرة المعقوفة فن قديم، وعلى الرغم من أن دانتيل الكروشيه يمكن صنعه بالآلة إلا أن العمال في بلجيكا وإيطاليا وفرنسا والصين مازالوا

يصنعونها يدوياً، ومن المخرمات الإيطالية الممتازة ما يُسمَّى بمخرمات أورفيتو، كما يشتهر الأيرلنديون بعمل الكروشيه، وقد أُدخلت أشغال دانتيل الكروشيه إلى أيرلندا عام 1820م تقريباً، وباستعمال خيوط رفيعة جداً، استطاعت الأيرلنديات تطوير نوع خاص من المخرَّمات يستخدم سلسلة من النَّقَل ثلاثي الأوراق والورود وحلقات صغيرة محاطة بخلفية مخرمة من غرز السلاسل مع عقد صغيرة، ويُستدل على هذا النوع من المخرمات من بياض خيوط الكتان المستعملة[1].

حياكة الجاكار: Jacquard knitting

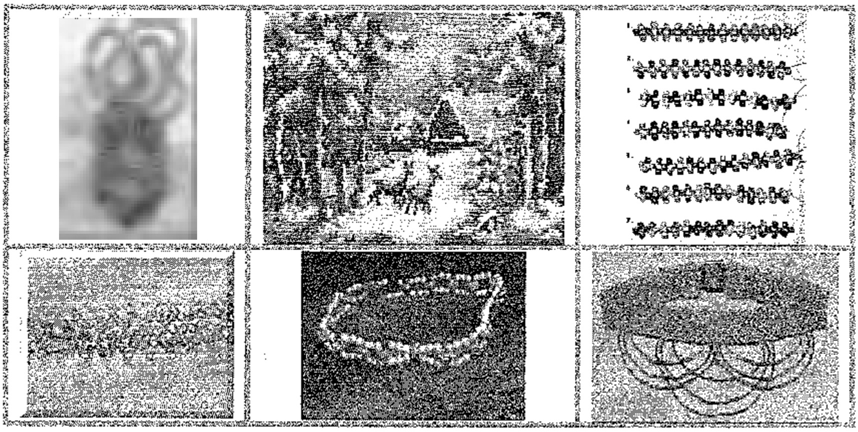
حياكة الجاكار نسيج منمق يوجد على دمقس الطاولات والشراشف والأقمشة المطرَّزة، واشتق اسمه من نول الجاكار الذي يمكن أن تنسج عليه تصميمات الزهور أو صور الرجال والنساء أيضاً، وكذلك يُستعمل اسم الجاكار لنوع من الحياكة يتطلب آلة تشبه نول الجاكار لإدخال تعديلات في اللون والتصميم[2].

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) المصدر السابق.

حرف الخاء

الخرز (فن): (Beads (Art



فَنُّ الخَرز حرفة صُنع الأشياء أو زخرفتها بالخرز، وتُستخدم لإبداع الكماليات مثل الأحزمة، وأطواق العنق وأطواق الرُّسغ، أو لزخرفة الأقمشة، أو حافظات النقود أو أي مواد أخرى، أما المجوهرات المصنوعة من الخرز المجدول فلا يُطلَق عليها فن الخرز.

ويأتي فن الخرز على نوعين منسوجاً أو مخاطاً من جديلة من الخرز، وصناعات فن الخرز المنسوجة تُصنَع على نَوْل يتكون من قاعدة ودعامتين عموديتين وتُمد الخيوط بإحكام بين الدعامتين، ويقوم الناسج بشك الخرز المتجانس شكلاً وحجماً عبر الخيوط المشدودة، ثم يبتكر تصاميم (رسومات) باستخدام خرز من ألوان متعددة، أما خياطة الخرز فتتم بتثبيت الخرز في قطعة من نسيج القماش، يمكن للحائك أن يُثَبِّت خرزة واحدة بنسيج القماش في المرة الواحدة، أو تسليك

ثلاث أو أربع خرزات معاً، ثم تثبيتها على شكل مجموعة، ويمكن استخدام أشكال وأحجام متباينة من الخرز، كما يمكن وضعها في أي موضع على نسيج القماش.

مورس فن الخرز في أجزاء من أفريقيا وآسيا منذ أقدم العصور، كما اشتهر الهنود الأمريكيون بهذا الفن[1].

الخزف الحجري: Stoneware

نوع من الفَخّار المحكم، عديم المسام، تُستعمل الأوعية الخزفية الحجرية في المطاعم وفي الحقول لتخزين الأطعمة وفي المصانع لتخزين المواد الكيميائية ويصلح الخزف الحجري أيضاً لصناعة الأطباق والأنابيب المتينة، كما يستعمل الخزافون المادة لتشكيل تماثيل، وبعض القطع الفنية الأخرى، يُصنع الخزف الحجري بتحميص خليط من صلصال خاص عند درجة حرارة عالية جداً، فالحرارة تجعل الخزف الحجري مصقولاً ولامعاً، ولذلك لا تحتاج المادة لطلاء.



الخَزَف الحجري نوع مرغوب فيه من الخزف، صنع هذا القط الخزفي المصقول بالملح حوالي عام 1745م في ستافورد شاير بإنكلترا، أما الجَرة فهي من ولاية كونكتيكت بالولايات المتحدة الأمريكية ويعود تاريخها إلى أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.

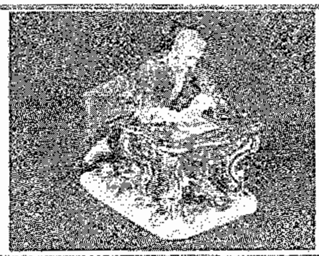
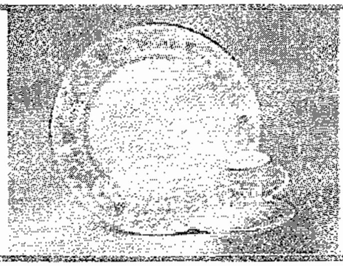
صُنع الخزف الحجري لأول مرة في الصين خلال القرن الخامس الميلادي، وتركز إنتاجه في منطقة نهر الراين، بألمانيا، حتى حوالي عام 1671م، عندما بدأ الخزاف جون دوايت صناعته في إنكلترا.

---

(1) المصدر السابق.

أصبح الخزف الحجري شائعاً في فرنسا خلال القرن التاسع عشر الميلادي بين فناني الخزف، وكان يُسمَّى غري[1].

الخزف الصيني: Chinese porcelain

زهرية صينية تحمل تصميماً زجاجياً تحتياً أزرق اللون (تصميماً مرسوماً على السطح قبل وضع الطلاء الزجاجي)، صنعت هذه الزهرية بين عامي 1426م و1435م، خلال فترة سلالة مينج الحاكمة.	تمثال ميسان صغير يعود إلى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، أبدعه يوهان كندلر، فنان ألماني اشتهر بتصميماته الجميلة المزخرفة برسوم للناس والحيوانات.	آنية عشاء حديثة من الخزف الصيني تُزخرف غالباً بنماذج رقيقة للنباتات والأزهار.

الخزف الصيني نوع من السيراميك له قيمة جمالية عالية، كما أنه قوي، ويُسمى في الغالب الصيني أو الأواني الصينية، لأنه صنع أولاً في الصين.

ويتصف الخزف الصيني بالبياض، والمظهر الرقيق والشفافية، ولأنه أقوى منتج خزفي فإنه يستخدم في العوازل الكهربائية وأجهزة المختبر، ورغم هذا عُرف الخزف الصيني في المقام الأول، على أنه مادة المزهريات ذات الجودة العالية وآنية المائدة، بالإضافة إلى التماثيل الصغيرة وأشياء الزينة الأخرى، ويُصدر نوع الخزف

(1) المصدر السابق، (بتصرف).

الصيني المستخدم في مثل هذه الأغراض صوتاً يُشبه الجرس عندما يرتطم، ويختلف الخزف الصيني عن الأنواع الأخرى للخزف في مكوناته، والعملية التي يُنتج بوساطتها.

وهناك نوعان عامان للخزف، هما الخزف الطيني والخزف الحجري، وكلاهما مصنوع من طينة طبيعية واحدة تُحرق (تُحمص)، وفي حالات كثيرة يكسى الجسم بمادة زجاجية تعرف باسم التزجيج (الطلاء الزجاجي)، وينتج عند الاحتراق في درجة حرارة منخفضة آنية فخارية وهي مادة مسامية، ويمكن أن يصنع الخزف الطيني بحيث لا ترشح الماء، وذلك بتزجيجها، وينتج الاحتراق في درجات حرارة مرتفعة آنية حجرية قاسية وثقيلة، ويكون الخزف الطيني غير مسامي بدون تزجيجه، وبخلاف الخزف الطيني والخزف الحجري يُصنَع الخزف الصيني أساساً من خليط من مقوّمين كاولين وبيتونتيس، والكاولين هو الطينة البيضاء النقية التي تتشكل عندما تحلل سليكات الألمنيوم (الفلسبار).

أما البيتونتيس فهو نوع من الفلسبار موجود في الصين فقط يُطحن إلى مسحوق ناعم ويُخلط مع الكاولين، ويُحرق هذا الخليط في درجة حرارة تتراوح بين 1250°م و1450°م، وعند درجة الحرارة القصوى يتزجج البيتونتيس أي أنه ينصهر معاً، ويكون زجاجاً طبيعياً غير مسامي.

أما الكاولين وهو شديد المقاومة للحرارة، فلا ينصهر، ولهذا يسمح للجسم أن يحتفظ بشكله وتصبح العملية كاملة عندما ينصهر البيتونتيس في الكاولين.

أنواع الخزف الصيني:

توجد ثلاثة أنواع رئيسية للخزف الصيني:

1- الخزف الصيني قوي العجينة.
2- الخزف الصيني الناعم العجينة.
3- الخزف العَظْمي.

وتعتمد الاختلافات بين هذه الأنواع على المادة التي تكوّن كلاً منها، وتُسمى هذه المادة البدن أو العجينة.

الخزف الصيني الصلب العجينة:

في بعض الأحيان يسمى الخزف الصيني الحقيقي أو الطبيعي، ويُعد دائماً نموذجياً مثالياً لصنّاع الخزف الصيني، وهو نوع من الخزف طوره أولاً الصينيون من الكاولين والبيتونتيس، ويقاوم الخزف الصيني القوي العجينة الانصهار أفضل كثيراً من أنواع الخزف الأخرى ولهذا يمكن أن يُحرق في درجات حرارة أعلى، ودرجات الحرارة العالية هذه تجعل قطعة الفخار والتزجيج تصبحان قطعة واحدة، وعندما يُكسر الخزف الصيني الصلب العجينة يكون من المستحيل تمييز العجينة عن التزجيج.

ويمكن أن تختلف نسب الكاولين والبيتونتيس في الخزف الصيني الصلب العجينة، ويُسمى الخزف الصيني سيفر إذا كانت النسبة المئوية لمادة الكاولين عالية، ويُقال إنه معتدل إذا كانت النسبة المئوية للكاولين منخفضة، ويفضّل غالبية جامعي الخزف الصيني النوع المعتدل منه، بسبب مظهره الأملس والرقيق، وعند المقارنة يمكن أن يبدو الخزف القوي خشناً وبارداً.

الخزف الصيني الناعم العجينة:

في بعض الأحيان يُسمى الخزف الصيني الصناعي، وكان قد تم تطويره في أوروبا في محاولة لتقليد الخزف الصيني القوي العجينة، وكان الخبراء قد استخدموا نوعية واسعة من المواد خلال مجهوداتهم لإنتاج مادة قاسية، وبيضاء وشفافة، وفي آخر الأمر قاموا بتطوير خزف صيني ناعم العجينة، باستخدام خليط مكون من طينات ناعمة ومتعددة، ومواد تشبه الزجاج، وكانت هذه المواد تنصهر عند درجات الحرارة العالية المستخدمة في صنع الخزف الصيني القوي العجينة، ولهذا السبب فإن الخزف الصيني الناعم العجينة يُحرق في درجات حرارة أقل ولا يتزجج بالكامل، أي أنه يظل مسامياً لحد ما، وعند كسر قطعة من الخزف الصيني الناعم العجينة، تكشف عن بدن مُحبّب (ذو حبيبات) مُغطى بطبقة زجاجية من مادة التزجيج، وعلى الرغم من أن الخزف الصيني الناعم العجينة اخُترع لتقليد

الخزف الصيني الحقيقي إلا أن له جدارة في ذاته، ومعظمه قشدي اللون، ويفضل بعض الناس هذا اللون على الأبيض النقي، بالإضافة إلى هذا فإن الألوان المستخدمة في زخرفته، تندمج مع طبقة الطلاء الزجاجي لإنتاج تأثير حريري ناعم يجتذب كثيراً من جامعي الخزف.

الخزف العَظْمِي:

يصنع بشكل أساسي من إضافة رماد العظم (عظام الحيوانات المحترقة) إلى الكاولين والبيتونتيس، وقد اكتشف صانعو الخزف الصيني الإنكليز هذا المركّب منذ نحو عام 1750م، ومازالت إنكلترا تنتج تقريباً كل الخزف العَظْمِي في العالم، ورغم أنه ليس قوياً مثل الخزف الصيني الحقيقي، إلا أنه أكثر متانة من الخزف الصيني الناعم العجينة، كما أن رماد العظم يزيد من شفافيته.

زخرفة الخزف الصيني:

تُشكّل قطعة الخزف الصيني إما على عجلة صانع الفخار وإما في قالب، وبعد هذه المرحلة يمكن لصانع الخزف الصيني أن يزخرفه بواحدة من هذه الطرق:

1- إجراء تغييرات في السطح.
2- الرسم (التصوير التشكيلي).
3- الطبع بالنقل.

إجراء تغييرات في السطح:

تتم بوساطة الحز (الحفر) أو الثقب (فتحات مثقوبة)، أو نقش بارز باستعمال تصميمات بارزة.

وهناك طريقة معروفة لزخرفة الخزف الصيني بنقوش بارزة، تتمثل في إضافة خليط من الماء والطين يُسمى الطينة السائلة إلى المادة بوساطة فرشاة، وتُصنع عادة تصميمات النحت البارزة ذات التأثيرات ثلاثية الأبعاد في قوالب منفصلة، ثم تُلصق بالخزف.

الرسم (التصوير التشكيلي):

يمكن أن يُرسَم سطح الخزف الصيني بطرق عديدة: أول طريقة تكون باستخدام مادة التزجيج الملون مثل السيلادون الصيني الشهير، وهذا التزجيج له لون رمادي مُخضَر ناعم، أما الطريقة الأخرى للزخرفة فهي التزجيج التحتي وهي تصميمات مرسومة على القطعة قبل تزجيجها، ويُعد اللون الأزرق الداكن المصنوع من الكوبالت المعدني أكثر لون يُعتَمد عليه في طريقة التزجيج التحتي، وقد استخدم الكوبالت الأزرق على نطاق واسع في كل من الصين وأوروبا.

وتُسمى الرسوم المستخدمة فوق التزجيج بوجه عام مينا، وقد أنجزت نوعية كبيرة من ألوان المينا في فترة مبكرة وصُنعت معظم الألوان من عدة أكاسيد معدنية مثل الحديد، والنحاس، والمنغنيز وتتطلب ألوان المينا احتراقاً ثانياً لجعلها مستديمة.

يختلف الرسم على الخزف الصيني في أوروبا بشكل كبير عن مثيله في الصين، فالمزخرفون الصينيون يفصلون كل لون عن اللون التالي بوساطة حدود داكنة، ولكن الفنانين الأوروبيين يمزجون الألوان معاً دون خط فاصل، وبالإضافة إلى هذا يستخدم الأوروبيون زخارف مجردة حسب القيمة الفنية، لكن الزخارف الصينية كانت رمزية، وعلى سبيل المثال فإن تصميم واحدة من ثمار الرُّمان ترمز لرغبة في عدد كبير من النسل لأن ثمرة الرُّمان بها بذور كثيرة.

الطبع بالنقل:

أحدث الطبع بالنقل ثورة في صناعة الخزف الصيني عام 1756م، وذلك بتمكين العمال من زخرفة الآنية أسرع كثيراً مما كانوا يستطيعونه باليد، وفي هذه العملية يُحفَر التصميم على لوح نحاسي يتم تحبيره بوساطة لون خزفي، ثم ينقل إلى ورق شبه شفاف، وعندما يظل اللون مبللاً يُضغط الورق شبه الشفاف على المادة المصنوعة من الخزف الصيني تاركاً التصميم على سطحها.

نبذة تاريخية:

الخزف الشرقي:

من المحتمل أن يكون الصينيون قد صنعوا أول خزف حقيقي خلال عهد أسرة تانغ الحاكمة (618 - 907م)، وقد تطوّرت طرق تجميع المكونات الصحيحة، وحرق الخليط في درجة حرارة قصوى، تدريجياً عن الآنية الحجرية، وخلال عهد أسرة سونج الحاكمة (960- 1279م) أنشأ الأباطرة الصينيون مصانع ملكية لإنتاج الخزف لقصورهم، ومنذ القرن الرابع عشر الميلادي صُنع معظم الخزف في جنديزهين.

وظل الصينيون لقرون عديدة يصنعون أجمل خزف في العالم، وينظر جامعوه لكثير من الزيديات والمزهريات الخزفية المُنتَجة خلال عهد أسرة مينج (1368- 1644م) وأسرة كينج (1644- 1912م) على أنها كنوز فنية، وقد أنجز الخزافون الصينيون خزفاً مطلياً بالتزجيج التحتي الشهير، المكوّن من اللونين الأزرق والأبيض، خلال فترة أسرة مينج، وفي هذه الفترة أيضاً أصبح الرسم فوق التزجيج بألوان المينا طريقة شائعة للزخرفة، وخلال فترة كينج طوّر الصينيون نوعية كبيرة من الأشكال والألوان، وقاموا بتصدير المواد المصنوعة من الخزف إلى أوروبا بأعداد متزايدة.

انتشرت أسرار صُنع الخزف الصيني في كوريا بحلول القرن الثاني عشر الميلادي، وبدورها نشرتها في اليابان خلال القرن السادس عشر الميلادي، وفي هذين البلدين أبدع الصانعون مواد جميلة من الخزف، وقد أُنتج الخزف الياباني المسمى كاليمون لأول مرة خلال القرن السابع عشر الميلادي، وهو يحمل تصميمات بسيطة على خلفية بيضاء، وهناك خزف ياباني مشهور يُسمى آنية إيماري أو آريتا ويشتهر بالزخارف المكثفة في الأزرق الغامق والأحمر.

الخزف الأوروبي:

وفي وقت مبكر من القرن الثاني عشر الميلادي، جلب التجار خزفاً صينياً إلى أوروبا، حيث أصبح موضع إعجاب كبير، ولكنه كان نادراً وغالي الثمن جداً، لدرجة أن الأثرياء فقط هم الذين كان بإمكانهم شراؤه، ولأن التجارة مع

الشرق ازدادت خلال القرن السابع عشر الميلادي، أصبح الخزف الصيني شائعاً بين جمهور العامة، ولما أصبحت عادة شرب الشاي والقهوة والكاكاو منتشرة على نطاق واسع، أوجدت طلباً متزايداً على أكواب وأطباق الصيني واستجاب صُنّاع الخزف الأوروبيون فحاولوا صنع خزف قوي العجينة بأنفسهم، ولمدة طويلة فشلوا في اكتشاف السر، ومع ذلك أسفرت بعض تجاربهم عن خزف جميل ناعم العجينة، وبالفعل أُنتج أول خزف أوروبي ناعم العجينة في فلورنسا، بإيطاليا نحو عام 1575م.

وفي القرن الثامن عشر الميلادي بدأ الخزف المُصنَّع في أجزاء عديدة من أوروبا في التنافس مع الخزف الصيني وقد أصبحت كل من فرنسا وألمانيا، وإيطاليا وإنكلترا مراكز رئيسية لإنتاج الخزف الأوروبي.

الخزف الفرنسي:

اشتهرت فرنسا خلال القرن الثامن عشر الميلادي بوصفها منتجاً رئيسياً للخزف الناعم العجينة، وأُنشئت المصانع الأولى في روان، وسان كلود، وليل، وشانتلي، وقد أنتج أكثر أنواع الخزف الناعم العجينة شهرة أولاً في فانسان عام 1738م، وفي عام 1756م انتقل المصنع إلى بلدة سيفر ومن ثم أصبح الخزف الناعم العجينة المنتج فيها معروفاً باسم سيفر، وكانت للسيفر المبكر أشكال جميلة وألوان ناعمة كما كانت قطع السيفر المنتجة عام 1750م إلى عام 1770م مزخرفة بألوان لامعة ومذهبة تذهيباً ثقيلاً، وكان للكثير من هذه القطع خلفيات ملونة بكثافة ولوحات مطوّقة بأُطرٍ مرسومة تصور الطيور والزهور والمناظر الطبيعة أو الأشخاص وقد اشتهر السيفر أيضاً بتماثيله الصغيرة الفخارية الجميلة.



صينية سيفر صُنعت في عام 1767م، توضح الألوان اللامعة والتذهيب النموذج السائد للخزف الفرنسي، تحمل الصينية في منتصفها لوحة لبعض الطيور في إطار منظر طبيعي، ومثل هذه اللوحة شائع في تصميمات السيفر.

وابتداءً من عام 1771م تطورّت صناعة الخزف القوي العجينة بالقرب من ليموج، حيث اكتشفت رواسب من الكاولين، وبحلول القرن التاسع عشر الميلادي أصبحت ليموج واحدة من أكبر مراكز الخزف في أوروبا، ثم افتتح أمريكي يُدعى دافيد هافيلاند مصنعاً للخزف في ليموج عام 1842م لصنع آنية المائدة للسوق الأمريكي، وكان خزف هافيلاند يتصف بالألوان الناعمة التي تنسجم مع أشكال الزهور والنباتات الصغيرة.

الخزف الالماني:

اكتشف كيميائي ألماني يدعى فريديك بُوتجَر سر صناعة الخزف القوي العجينة بين 1708م و1709م، وقد أدّى هذا الاكتشاف إلى إنشاء مصنع للخزف في مايسن عام 1710م، وفي بعض الأحيان يُطلق على خزف مايسن اسم خزف درزدن، لأن بوتجر عمل أولاً بالقرب من هذه المدينة، فاق هذا الخزف في الجودة - ولمدة قرن تقريباً - كل الخزف القوي العجينة المُصنَّع في أوروبا.

ويمكن أن يعزى النجاح الكبير لخزف مايسن جزئياً إلى الفنانين المتازين الذين قاموا بزخرفته، إذ أنهم رسموا الآنية بتنوع مذهل في الألوان والتصميمات، وكان يوهان هارولد الذي أصبح الفنان الأول في عام 1720م، قد أنتج تصميمات صينية ويابانية جميلة بالإضافة إلى تصميمات أوروبية، كذلك اشتهر يوهان كاندلر الذي عمل من نحو سنة 1730م إلى 1770م، برسومه المتأنقة للحيوانات والأشخاص، غير أن الاضطراب السياسي في ألمانيا والمنافسة مع خزف سيفر أديا إلى تدهور مصنع مايسن في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، ورغم أنه استمر يعمل ولكنه لم يصنع آنية بنفس الجودة الفنية.

الخزف الإنكليزي:

تشتهر إنكلترا بوصفها مركزاً لإنتاج الخزف العَظْمِي، وقبل اختراع الخزف العظمي كان الإنكليز يصنعون خزفاً ناعم العجينة في تشلسي وبو وديربي، وكانت غالبية الخزف الإنكليزي تتخذ أشكال التصميمات الأوروبية والشرقية،

ويُعد خزف ووستر، الذي أنتج لأول مرة عام 1751م، أقدم وأفضل خزف إنكليزي، وخلال سنواته المبكرة أنتج مصنع ووستر خزفاً ناعم العجينة، وكان أغلبه مزخرفاً بتصميمات صينية على طريقة الطلاء التحتي، منذ الستينيات من القرن الثامن عشر الميلادي قام تصنيع الخزف العَظْمِي في تشكيلة كبيرة من الألوان والأنواع، ثم قام جوسايا سبود بتطوير عجينة الخزف العَظْمِي الصينية التي أصبحت مقياساً للعجينة الإنكليزية عام 1800م، ويحمل صيني السبود عدداً كبيراً من التصميمات ولكنه اشتهر خاصة بطيوره الغريبة.

إن أغلب الخزف الأبيض الإنكليزي الشهير بخزف الوجوود ليس خزفاً أبيض على الإطلاق، ولكنه خزف مسامي أو حجري، ومع ذلك أصبحت رسوماته التقليدية ونقوشه البارزة شائعة بشكل كبير وأصبح له تأثير عظيم على تصميمات الخزف في أوروبا.

الخزف الحديث:

مكّنت التحسينات التقنية الحديثة صناعة الخزف من إنتاجه بكميات كبيرة، وتنفّذ حالياً خطط لصنع الخزف بشكل واسع في أوروبا واليابان والولايات المتحدة، ولعل خزف روزنثال الألماني ونوريتك الياباني ولينوكس الأمريكي، أمثلة شهيرة للخزف المعاصر[1].

الخزف والخزافة (فن): Ceramics and Pottery art

يختلف الخزف pottery عن الفخار على الرغم من تداخل صناعتهما الذي يدفع الدارسين إلى صعوبة التفريق بينهما، فكلاهما من المشغولات المصنوعة من المواد الطينية اللازمة أو التي تكتسب خاصية اللزوبية بالمعالجة الحرارية وصولاً إلى الهيكلية اليابسة في نهاية مراحل صنعها، ولكن الخزف يمتاز بخاصية التزجيج glazing، فثمة مادة زجاجية سائلة تغطي الفخار قبل شيِّه ثانية فتكسبه تلوناً

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

ولمعاناً وقسوة، مما لا يتمتع به الفخار الذي يبقى على لونه الترابي كامداً هشاً، وقد أصبح التفريق بينهما واضحاً في التسميات الأجنبية، فالفخار بالإنكليزية earthenware، وبالفرنسية terre cuite، ويبدو من اللفظ الاعتماد على معنى الطين والتراب، أما الخزف فقد عرف بالإنكليزية تحت اسم pottery وبالفرنسية céramique مأخوذة من اللاتينية keramos.

وحمل الخزف أسماءً أخرى استمدت من مكان صنعها، فكان "الفاينس" Faience نسبة إلى مدينة Faenza الإيطالية، كما حمل اسم "المالقي" نسبة إلى مدينة مالقه Malaga الأسبانية، وحملت الألواح الخزفية اسم "القيشاني" أو القاشاني نسبة إلى مدينة قاشان، وبصورة عامة كثيراً ما حمل الخزف اسم "الصيني" أو الشيني نسبة إلى الصين وهو نوع راق من الخزف ابتكره الصينيون بين عامي600 و 900م ونقله الأوروبيون عنهم، وتتكون طينة هذا الخزف من مادة الكاؤلين الذي يساعد على مرونة العجينة وإعطائها الشكل المطلوب، ويتميز الخزف الصيني ببياض الطينة وصلابة الأواني وشفافيتها مع رقتها وقابليتها للرنين، ويتميز هذا الخزف الثمين بحسب انتسابه للأسر المالكة في الصين، الطانغ والسونغ والمينغ، وانتقل الخزف الصيني إلى جميع أنحاء العالم عبر طريق الحرير وكان له تأثير في صناعة الخزف.

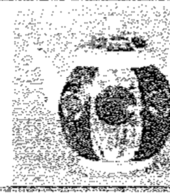
كانت صناعة الخزف، قبل الخزف الصيني، وفي العصر الإغريقي والهلنستي، قد ازدهرت على شكل أوان مختلفة الأشكال، لكل شكل اسم يوناني، وحملت هذه الأواني رسوماً تمثيلية أسطورية أو تاريخية أو اجتماعية، واستمرت صناعة الخزف في العصر الروماني والبيزنطي متأثرة بالخزف الإغريقي.

طريقة صناعة الخزف (الخزافة):

تتبع صناعة الخزف تقاليد صناعة الفخار التي ابتدأت منذ العصور الحجرية فقد عثر في وادي النطوف (الأردن) وفي موقع المريبط (سوريا) على أقدم الآثار الفخارية من تماثيل وأوان تعود إلى الألف الثامنة والسابعة قبل الميلاد أكثرها كان

مجففاً وقليل منها، المتأخر زمانياً، صار مشوياً، ويرجع عهد بعض الأعمال الخزفية إلى آلاف السنين وما يزال محفوظاً بشكلٍ جيد في المتاحف.

وتقوم الخزافة على مبدأ أساسي هو اختيار أفضل مادة من الطين، وكانت المواد اللحقية على ضفاف النيل والرافدين المادة الأكثر شيوعاً في صناعة الخزف، إذ لم يكن سهلاً استيراد طين الكاؤلين أو السيلادون من مصادره البعيدة إلا ما ندر.

		
إبريق شاي إنكليزي من الخزف الصيني يرجع تاريخه إلى سنة 1760م، ويتميز بتصميم متأثر بالخزف الصيني الصنع.	جرة إيكسيكيلس: "أشيل وبينينسيليه" نحو 540ق.م من الفخار المشوي، ارتفاع 41سم (متحف بريطانيا)	جرّة، نمط من المنمنمات ارتفاع 17.5سم (متحف فكتوريا وألبرت)

لا تتنوع طريقة صناعة الخزف كثيراً، وإنما يقع الاختلاف في المادة الطينية وفي الأشكال والرسوم وفي مراحل الرسم على البطانة، ففي العصور الإسلامية كلها كان الخزاف يعتمد على الطين المحلي فيحاول تنقيته من الشوائب، وقد يقوم بعجنه للتأكد من تماسكه، وكان يعتمد في عملية الشي على أفران خاصة مبطنة بغضار ناري، ويسمى الفرن "كور" أو "تنور"، وهو فرن يسمح بمرور الهواء والأوكسجين من خلاله، أما التنور فكان مشيداً من الغضار الناري ويبنى بشكل مخروطي وله فتحة أرضية متصلة ببيت النار، وقد يكون التنور مفتوحاً أو مغلقاً، أما حجمه فيكون مختلفاً باختلاف حجم الخزفيات، وقد عثر في الفسطاط على اثنين وعشرين فرناً، كما عثر في دمشق على آثار أفران متفرقة، وبداخل الفرن ثمة حجرة "للرص" تتصل مباشرة بالنار واللهب الصاعد من بيت النار وتؤثر حجرة الرص في إحداث درجات لونية رائعة على الخزف، وذلك نتيجة التفاعلات الكيمياوية والغازية، والمقصود بالرص تنضيد الخزفيات بالاستعانة ببعض الحوامل أو

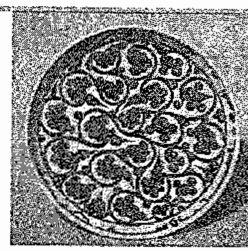
الكراسي لمنع التصاقها، وفي حجرة الرص ثقب أو أكثر لمراقبة الخزفيات ودرجة الحرارة، ويسمى هذا الثقب "الثقب الكاشف"، وكان الخزاف يدخل أحياناً آلة طويلة من خلال الثقب عليها الأكاسيد والألوان نفسها لكي يتعرف مراحل الشي مما يمكنه منْ رفع أو تخفيض درجة الحرارة في الفرن، وقبل عملية الشي لابد من تشكيل الخزفيات من الطين، وتتم عملية "التشكيل" باليد المجردة كما هو الأمر في صناعة الفخار، أو بالدولاب، وهي طريقة قديمة معروفة منذ العصور المصرية الفرعونية، وعصور بلاد الرافدين، وبعد عملية التشكيل تتم عملية "الجرد" أي تنظيف سطح القطعة من الزيادات وخاصة في القاعدة، وتتم هذه العملية بأداة خشبية أو حديدية، وبعد التشكيل يضيف الصانع طبقة "البطانة" على سطح القطعة قبل أن يجف طينها، ومن الممكن التحكم بلون البطانة عن طريق الأكسيد المضاف إلى الطينة، ويحصل على بطانة زرقاء بإضافة أكسيد الكوبالت، أو بطانة خضراء بسبب أكسيد النحاس أو بطانة بنفسجية بإضافة أكسيد المنغنيز، ثم يتم الحرق أو الشي الأول ببطء وبعدها يقوم الصانع بإضافة زخارفه ويعيد القطع إلى الحرق الثاني ولكن بدرجة حرارة منخفضة كي تثبت الألوان ثم تطلى بطبقة الغليز الشفافة، ثم يحرق للمرة الثالثة، وتسمى هذه الطريقة طريقة الزخرفة تحت الطلاء under glaze، وفي طريقة أخرى تتم الزخرفة فوق طبقة الطلاء الشفاف وتسمى over glaze.

وصلت صناعة الخزف إلى أعلى مستوى من الجمال والأناقة بظهور البريق المعدني luster ware، وطريقة ذلك اتبعت منذ القرن الثامن، باستعمال طَفَل أصفر نقي مغطى بطبقة شفافة من الميناء القصديرية ترسم عليها الزخارف بالأكاسيد المعدنية بعد شيها للمرة الأولى، ثم يتم شيها ثانية بصورة بطيئة جداً تحت حرارة أقل من الأولى، عندها تندمج الأكاسيد المعدنية مع الدخان مشكلة طبقة معدنية رقيقة جداً، ويصبح لون البريق المعدني ذهبياً أو قريباً من اللون البني والأحمر، وهذه الطريقة عرفت في الري وسامراء والرقة ومصر، ويميزها موضوع الرسم عليها، ويحوي الأسلوب الإيراني- العراقي رسوماً لحيوانات وطيور وأشكال آدمية

وزخارف وكتابات كوفية باللون الذهبي، ويعد خزف سامراء شاهداً على جودة وجمال هذا الخزف، إذ يفوق ما صنع للخلفاء العباسيين في سامراء جميع أنواع البريق المعدني فيما تلا ذلك من عصور، ومع ذلك كانت بغداد أكبر مركز لإنتاج هذا النوع الفاخر من الخزف في القرن التاسع، واستمر الخزف ذو البريق المعدني مزدهراً حتى القرن الثالث عشر في مدينة الري ثم انتقل إلى قاشان، وثمة خزف ذو زخارف محزوزة أو محفورة أو مرسومة، يبدو ذلك في أوان ذات شفافية تقرب من البورسلين الصيني تصنع من الطين الأبيض وتكون أكثر صلابة وأقل سمكاً، وتبدو الزخارف محزوزة أو محفورة حفراً غائراً أو مفرغة.

مراكز الخزف عبر العصور الإسلامية:

اتبع الخزافون المسلمون منذ الفتح العربي الأساليب التي كانت سارية في العصور المصرية والساسانية، ولكن الخزف الصيني كان أشد تأثيراً على صناعة الخزف الإسلامي الذي عثر على آثاره في الفسطاط وسامراء والرقة والمدائن والري وسوسة ونيسابور، وكانت هذه المدن مراكز هامة لصناعة الخزف التي تعود إلى نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع الميلادي، وكانت هذه الصناعة استعمالية عادية، أو فنية تزينية ثمينة تصنع تلبية لرجال الحكم حاملة أسماءهم وألقابهم متمتعة بميزات صنعية مثل البريق المعدني أو الطلاء بالميناء أو الرسم تحت الطلاء أو فوقه.



صحن خزفي من نيسابور القرن التاسع عشر (مجموعة خاصة، طهران)



مشكاة خزفية، صنع إزنيك (متحف طوب كابي- اسطنبول)



مزهرية من الخزف مزينة بالطاووس والأزهار صنع دمشق، القرن 9- 10 (متحف دمشق الوطني)

وكانت إيران في العصر الصفوي قد ابتكرت طرقاً متعددة للخزف، تتميز بغنى الأشكال الزخرفية وبطرق التلوين وبالبساطة وحسن استخدام التشكيل، وكانت الخزفيات على شكل جرار كبيرة مغطاة بدهان أزرق أو أخضر وكانت ذات زخارف نافرة بطريقة "القرطاس" أو الباربوتين Barbotine ، وكذلك برعت نيسابور وسمرقند بصناعة هذا الخزف، وفي حفريات نيسابور عثر على كثير من القطع والكسر التي تعود إلى هذا العصر.

كما عثر في العراق، في سامراء والمدائن، وفي مصر عند أطلال الفسطاط، وفي سوريا، في الرقة والرصافة على نماذج من الخزف المعاصر والذي تميز غالبه بالبريق المعدني متعدد الألوان، ومن العصر السلجوقي اكتشفت مجموعات كبيرة من الخزف تعود إلى القرن الثاني عشر تشتمل على صحون وسلطانيات وأباريق مدهونة بطلاء أزرق زهري أو فيروزي أو أخضر أو أرجواني فاتح، ولعلها تعود إلى مدينة "سلطان أباد".

وفي سوريا ازدهرت صناعة الخزف في مدينة الرقة على نهر الفرات، وهي مدينة كان هارون الرشيد قد جعلها عاصمة ثانية له (170هـ) ولقد عثر فيها على أعداد ضخمة من الخزف، كثير منها محطم ولكنها تقدم ثبتاً على هوية خاصة لخزف الرقة الذي يعود معظمه إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر، لاحتوائه على عناصر زخرفية تعود إلى ذلك العصر.

وأكثر أنواع خزف الرقة مطلي بالبريق المعدني، وتبدو الخزفيات على شكل أباريق وسلطانيات وأوانٍ ذات أحجام مختلفة، ملونة بالبريق المعدني ذي اللون البني الداكن الذي امتازت به الرقة من غيرها من مراكز إنتاج الخزف، ورسوم هذه الأواني نباتية مع كتابات نسخية أو كوفية مرسومة على طلاء شفاف قريب من الأخضر مع إضافة اللون الأزرق الزهري، وفوق الطلاء رسوم بالبريق المعدني بيضاء أو بلون بني ورسمت زخارف بعض خزف الرقة باللون الأسود تحت طلاء أزرق فيروزي، وتعدُّ خزفيات الرقة من بين روائع الخزف الإسلامي، كما تقف خزفيات

الرصافة السورية مشابهة لخزفيات الرقة بزخارفها، ولكنها تختلف في اللون البني الذي يبدو في خزفيات الرصافة مائلاً للحمرة أو أرجواني.

وضع هذا الخزف الذي ينسب إلى العصر العباسي منطلقات الخزف الإسلامي إلى جانب الخزف الذي صنع في سامراء (العراق) وفي الفسطاط (مصر)، أمدت حفريات الفسطاط الدارسين بنماذج من الخزف الطولوني والخزف الفاطمي الذي يعتمد على رسوم الأشخاص والحيوانات فوق خلفية من الزخارف النباتية، وقرب مدينة حلب عثر على سلطانية من صناعة سورية في العصر الفاطمي ذات بريق معدني وأخرى من صناعة دمشق وهما موجودتان في متحف متروبوليتان في نيويورك.

وتنوعت أشكال الخزفيات بتنوع الحاجات الاستعمالية واختلاف طبيعة الطلبات، ففي العصر العباسي كانت الخزفيات استعمالية، ولم يبق من الخزفيات الثمينة إلا قطع بسيطة، وفي العصر السلجوقي تزايدت أشكال الخزفيات وازداد تنوعها، وفي العصر الفاطمي ظهرت التماثيل الخزفية ذات البريق المعدني وجدت بقاياها في الفسطاط، ولم تصل خزفيات كافية من العصر الأيوبي، ولكن العصر المملوكي أمد بمجموعات متنوعة من الأواني المصنوعة في مصر أو سوريا، ولاسيما البلاطات الخزفية، والصحون الواسعة والجرار وأشكال متنوعة كان كبار التجار والأثرياء قد أقبلوا على طلبها وتوصيفها.

الألواح أو البلاطات الخزفية:

ازدهرت صناعة الخزف ذي البريق المعدني على شكل بلاطات منذ القرن الثاني عشر في مدينة الريّ، وكانت البلاطات الجدارية في المحاريب غنية بمختلف الصيغ الزخرفية، ومن بينها رسوم حيوانات وطيور وتفريعات نباتية وكتابات بحروف كبيرة على ألواح المحاريب، وقد انتقلت صناعة هذه الألواح إلى قاشان وعرفت الألواح الخزفية باسم القاشاني، لقد أصبح مقرراً أن قاشان كانت مركزاً مهماً من مراكز صناعة ألواح الخزف والخزف عامة.

تطورت صناعة البلاطات الخزفية في آسيا الصغرى بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر، وبعد ظهور آل عثمان خاصة، وكانت بورصة أول عاصمة لهم، وفيها

تمركزت صناعة الخزف الذي استبدل في معظم الأحيان بلاطات مستطيلة أو سداسية عليها زخارف متعددة الألوان ومطلية بالمينا أو مرسومة تحت الطلاء بالطين المطلي والفسيفساء الخزفية اللذين شاعا في العصر السابق.

وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر انتقلت صناعة الخزف إلى مدينة إزنيك التي أصبحت أهم مركز لصناعة الخزف والألواح الخزفية في آسيا الصغرى، إلى جانب مدينة أخرى هي "كوتاهية" وهكذا أصبح الخزافون الأتراك أساتذة فن الخزف المرسوم تحت الطلاء، وقد استعملوا ألواناً زاهية هي الأزرق والفيروزي والأخضر والأصفر، وامتاز اللون الأحمر بلون البندورة، وهو ما يميزه من الخزف السوري الذي استعمل عوضاً عن الأحمر لوناً داكناً.

وأروع بلاطات إزنيك تُرى في مسجد رستم باشا (969هـ/1560م) في اسطنبول وفي قسم الحريم في قصر طوب كابي، واستمر ازدهار الخزف في إزنيك حتى حكم السلطان أحمد (1603- 1617م) إذ كان في إزنيك ثلاثمائة مصنع للخزف، وقد استعادت تركيا صناعة الخزف تحت اسم إزنيك وأقيمت مشاغلها في قصر يلدز في اسطنبول.

وفي سوريا ظهرت بلاطات خزفية متميزة، حل فيها اللون الأرجواني الفاتح محل اللون الأحمر البندوري، ويقول ديماند: "إن خصائص البلاطات الجميلة في بعض مساجد دمشق، لا تترك مجالاً للشك في أن هذا النوع من الخزف قد صنع في دمشق ولم يستورد من آسيا الصغرى"، ويمتاز خزف دمشق من غيره برشاقة الموضوعات الخزفية، ولا تختلف صناعة البلاطات الخزفية في دمشق عن غيرها في مادة الصنع والتلوين وطريقة الشي، ولعل الرسم والتلوين على الخزف فوق بطانة بيضاء ثم طلاء الألواح بمادة زجاجية شفافة عرف في دمشق قبل زمن طويل من ظهوره في إزنيك، كذلك عرفت دمشق طريقة التلوين بالبريق المعدني منذ العصر العباسي والفاطمي، ولقد انتقل العمال الدمشقيون إلى أدرنة والقدس ولهم آثار خزفية هناك، تُرى في جامع أشرفلي (841هـ/1437م) وفي قبة الصخرة، وفي دمشق تشهد ألواح الخزف في جامع الأمير غرس الدين التوريزي وتربته وفي الحمام،

وهي من العصر المملوكي (827هـ/1423م) على ازدهار هذا الفن في العصر المملوكي، وهي بلاطات ذات أشكال سداسية تغطي مساحات واسعة على ثلاثة أشكال من الرسوم، أشكال زهرية أو نجوم سداسية أو صيغ تمثيلية، وما زالت أكثر الألواح الخزفية الدمشقية تغطي عدداً من المباني التي أنشئت في العصر العثماني، من أهمها التكية السليمانية (962هـ/1554م) ومجمع الدرويشية (979هـ/1571م) وجامع السنانية (994هـ/1585م) وحمام القيشاني (980هـ/1572م) وجامع المرادية النقشبندي (981هـ/1573م).

وتبدو خزفيات التكية السليمانية فوق الشبابيك والأبواب في لوحات مقوسة من البلاطات الخزفية ذات المساحات المختلفة، وهي مصنوعة من الطين الأحمر المطلي ببطانة بيضاء ثم يلوّن اللوح بالأزرق الكوبالت، وزينت الخلفية برسوم زخرفية بلون بنفسجي قاتم، كما طليت المساحات بلون أخضر بحري وأخضر مصفر، وتبدو الزخارف نباتية يتخللها أحياناً زهر القرنفل والأوراق والأزهار والأغصان، مع تشابك سعف النخيل مع الأوراق الرمحية التي تتوزع في أعلى البلاطة وحواشيها، وإضافة إلى ألواح الشبابيك، ثمة ألواح داخلية في الأروقة، وألواح جدارية تشكل سجاجيد خزفية أو تغطي المحراب.

وتزين مصطبة سعد الدين في الميدان (968هـ/1560م) سجادتان خزفيتان مؤلفتان من بلاطات مربعة ومستطيلة ومن لوح كتابي وألواح مقوسة، وتشبه ألواح هذه المصطبة ألواح مجمع الدرويشية وجامع السنانية، ويتألف مجمع الدرويشية من الجامع والمدفن والمدرسة والسبيل، وهي مزينة بروائع الخزف الدمشقي ذي الزخارف الرائعة والكتابات القرآنية بالخط الثلث والخط التعليق، وفي بقايا حمام القيشاني الذي أصبح سوقاً، لوحة كبيرة تمثل ثلاث مشربيات تضم أزاهير وأغصاناً على خلفية من العناصر النباتية، هذا عدا عن ألواح الخزف الدمشقي الذي يغطي جدران جامع محيي الدين بن عربي ومدفنه، كما يغطي جدران مدفن السلطان صلاح الدين الأيوبي.

وفي المتحف الوطني بدمشق مجموعة نادرة من الألواح الخزفية الملونة تحت الطلاء ذات صيغ متنوعة جميلة، نقلت ولا شك من أبنية متهدمة وتم اقتناؤها وعرضها، وأهم هذه المقتنيات لوح مقوس عليه كتابة قرآنية بالخط الثلث "كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون".

وما زالت صناعة تماثيل الخزف ناشطة في البلاد العربية، ولكنها غالباً ما اعتمدت على مبادئ النحت التزييني، يُرى ذلك واضحاً في أعمال الخزافين المعاصرين في بغداد والقاهرة ودمشق، حيث أصبحت صناعة الخزف عملاً فنياً يدرس في كليات الفنون التشكيلية والتطبيقية، واستمرت هذه الصناعة أكثر أصالة وتقليداً في المغرب وتونس، وفي مدينة نابل تتجمع مئات مصانع الخزف التونسي إضافة لمصانع الدولة في تونس التي تحمل طابعاً متميزاً بألوانه وأشكاله، وقد لا يخلو اليوم بيت تونسي أو جزائري أو مغربي من ألواح خزفية تغطي جدران أكثر البيوت والقصور.

وفي أوروبا أخذ الخزف اتجاهاً حرفياً خاصاً يتمتع بالإبداع والخصوصية ويمتاز باستعمال طينة الكاؤلين والكوارتز والفلسبار، ومن أشهر معامل الخزف في ألمانيا معامل مايسن Meisen وفي فرنسا معامل سيفر Severs[1].

أنواع الخزف:

توجد ثلاثة أنواع مهمة من الخزف:

1- الخزف الطيني.
2- الخزف الحجري.
3- الخزف الصيني.

ويصنَّف الخزف حسب أنواع الطين المزوجة التي يحتوي عليها، وكذلك درجة الحرارة التي يُحرق فيها هذا المزيج من الطين، لأن درجة الحرارة هذه تؤثر على مظهر وقوة الخزف.

---

(1) عفيف البهنسي، مصدر سابق، ص 805، (بتصرف).



قارورة يونانية صغيرة من القرن السادس قبل الميلاد، مصنوعة من الطين المحروق تُحمل في المعصم وتُستخدم في عمل زيوت التطهير



رأس أفريقي من طين نضيج يكرُم حاكماً من مملكة إيفي القديمة في نيجيريا، صنع في القرن الثاني عشر الميلادي.

❖ الخزف الطيني:

هذا النوع من الخزف شائع الاستعمال ويصنع بالأخص من مزيج من أنواع الطين الصالحة لهذا النوع من الخزف، وتوجد هذه الأنواع من الطين في كل أنحاء العالم، ويفضل الكثير من الناس الخزف الطيني من أجل الطلاء الزجاجي الزاهي الألوان الذي يُضْفَى عليه، ويحرق هذا النوع من الخزف كسائر أنواع الخزف التي تطلى بطلاء زجاجي براق وزاهي الألوان، في درجة حرارة منخفضة، أما الأنواع الأخرى من الخزف التي تحرق في درجة حرارة عالية فتكون ألوانها أقل غنى لأن الحرارة المرتفعة تتلف عادة الطلاء الزجاجي، وينكسر الخزف الطيني ويتشقق بسهولة أكثر من الأنواع الأخرى من الخزف.

❖ الخزف الحجري:

وهو نوع صلب وثقيل من الخزف، ويُصنع غالباً من مزيج من الطين الحجري، ويحرق الخزافون هذا النوع من الطين في درجات عالية من الحرارة، وتجعل الحرارة سطح الخزف الحجري مصقولاً ولهذا السبب، لا يضفي عليه كثير من الخزافين أي طلاء زجاجي.

الخزف الحجري أكثر صلابة وثقلاً من الخزف الطيني ويشبه بعض أنواع الخزف الصيني، والخزف الطيني، إذ إنه أحمر، غير شفاف ولا يمكن للنور أن ينفذ عبره.

◆ الخزف الصينَي:

الخزف الصيني من أكثر أنواع الخزف صفاء ورهافة، هناك نوعان من الخزف الصيني: الخزف الصيني صلب العجينة ويُحرق في درجة حرارة عالية، والخزف الصيني ناعم العجينة الذي يضم الأواني الصينية والذي يُحرق في درجة حرارة منخفضة، ويصنع الخزّافون الخزف الصيني من خليط يحتوي على الصوان ومعدن يسمى الفلسبار (سليكات الألمنيوم) وكمية كبيرة من الكاولين، وهو طين أبيض ناعم، ويمكن للضوء أن ينفذ عبر القطعة من الخزف الصيني.

طريقة صنع الخزف:

هناك أربع مراحل في صنع الخزف:

1- تحضير الطين.
2- تشكيل الطين.
3- زخرفة الطين بطلاء زجاجي.
4- عملية الحرق.

1 - تحضير الطين:

يُحضِّر الخزافون الطين بعجنه بأيديهم أو باستخدام بعض الآلات مما يجعل الطين ناعماً وأملسَ ويقضي على الفقاعات الهوائية التي قد تؤدي إلى حدوث انشقاق الأعمال الفنية أثناء عملية الحرق.

2 - تشكيل الطين:

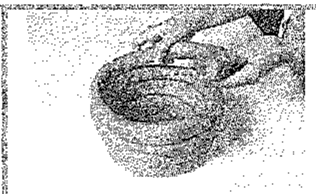
يتم بطرق شتى، بعضها تستعمل فيه اليدان فقط، وأسهل الطرق يتم فيها تشكيل قرص الطين حتى يأخذ شكله المرغوب فيه، والكثير من المبتدئين في صناعة الخزف يستعمل هذه الطريقة لصنع زبديات تُسمى الأواني المقروصة.

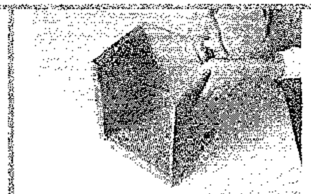
وهناك طريقة أخرى لاستعمال اليدين تسمى التكوين الصلب حيث تُنحت فيها كتلة من الطين في شكل ما.

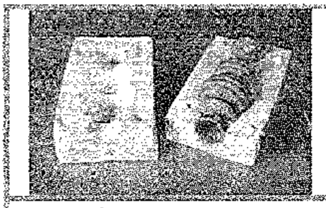
وطرق تشكيل الخزف المعروفة أربع وهي:

- الحبال الطينية.
- طريقة الشرائح.
- طريقة القوالب.
- طريقة الدولاب.

أما الطريقتان الأوليان فتستعمل فيهما اليدان، وأما الثالثة والرابعة فتحتاج كل منهما إلى أجهزة خاصة، ويستطيع الخزاف استعمال مزيج من هذه الطرق في آن واحد، يمكن له، مثلاً، أن يصنع الهيكل العام لبراد شاي على دولاب خزاف، وأن يستعمل يديه في صناعة مقبض البراد وصنبوره.







طريقة الحبال الطينية، تتضمن عمل قاعدة من الطين ثم تُلف الحبال الطينية ويُرصُّ بعضها فوق بعض، ثم بعد ذلك تُملَّس الطبقات بعضها مع بعض.	طريقة الشرائح الطينية، يقطع الخزاف الطين إلى شرائح أولاً، ثم يلصقها بعضها ببعض بوساطة طينة سائلة تسمى السّليب.	طريقة القوالب تُصبُّ الطينة السائلة في قالب، وعندما يتصلب هذا الطين في القالب، يُصبُّ ما تبقى منه إلى خارج القالب، ثم يفتح القالب وتخرج منه القطعة الخزفية.

- طريقة الحبال الطينية: من أقدم الطرق وأسهلها في صناعة الخزف، بعد تحضير الطين، يُسطح الخزاف قطعة منه ليصنع منها قاعدة الإناء، أما ما يتبقى من الطين فيكرر في شكل حبال طينية طويلة، ثم يستعمل الخزاف القاعدة كأساس ليلف هذه الحبال الطويلة، الواحدة فوق الأخرى في شكل لولبي، ويجب ربط الشرائط بعضها إلى بعض كي يصبح الإناء قويا متماسكاً، ويلصق الخزاف كل

طبقة من الشرائط اللولبية بالتي تليها بمادة لزجة تسمى الطينة السائلة، وتُصنع هذه المادة التي تستعمل للربط بإضافة الماء إلى الطين، ويملّس الخزافون دائماً الجانب الداخلي من قطعة خزف مصنوع بطريقة الحبال الطينية كما يملسون أحياناً الجانب الخارجي حسب تصميم القطعة الخزفية.

- طريقة الشرائح الطينية: يُصنع الخزف بهذه الطريقة من قطعة طينية مسطّحة، ويكوّن الخزاف شرائح سميكة ومسطحة من الطين بأن يضغط عليه بيديه أو يسطّحه بوساطة دحراجة، ثم يستعمل الخزاف شريحة طينية واحدة كقاعدة ويضع شرائح أخرى على جوانب القاعدة لتكون زوايا قائمة بعضها مع بعض، ولتكوّن جوانب القطعة الخزفية التي ينوي صنعها، ثم يلصق الشرائح السميكة بوساطة الطينة السائلة، وقد يصعب العمل بالشرائح الطينية خصوصاً إذا كانت كبيرة الحجم ولهذا قد يترك الخزاف الشرائح لتجفّ قليلاً قبل ربطها معاً.

- طريقة القوالب: تُستعمل هذه الطريقة لإنتاج قطع خزفية يشبه بعضها بعضاً، وهناك طريقة لإنتاج عدد كبير من القطع الخزفية المجوفة تسمى بالسباكة الرذغية، وتتمثل هذه التقنية في صب الطينة السائلة في قالب ثم ترك جزء منه يجف، وبعد دقائق، يُصب باقي الطينة السائلة الموجودة في القالب إلى الخارج تاركاً ما التصق منه بجوانب القالب وبعد فترة، يجف ويصبح قطعة خزفية مكتملة، ويمكن كذلك أن تتم عملية القولبة باستعمال القوالب المزدوجة التي يكون فيها القالب مكوناً من قطعتين، ويضع الخزاف الطين بين القطعتين من القالب، ويضغط عليهما معاً حتى يأخذ الطين الشكل المرغوب فيه.

- طريقة الدولاب: هي طريقة يُستخدم فيها دولاب الخزاف، وهذا الدولاب جهاز يتكون من قطعة معدنية مستديرة ومسطّحة، يديرها الخزاف ويشكّل عليها أثناء هذا الدوران، ومعظم الدواليب تستخدم التيار الكهربائي، وتدور حينما يضغط الخزاف برجله على دواسة، وعندما يدور الدولاب، يدخل الخزاف إبهاميه أو أصابعه الأخرى في وسط الطين وهو يدور بسرعة، هذه العملية تحوّل الطين إلى إناء سميك الجوانب ومنخفض.

ويستطيع الخزاف إعطاء الجوانب الشكل الذي يرغبه بضغط إحدى يديه داخل الإناء والأخرى خارجه وهو يدور بسرعة الدولاب.

صنع الخزف على دولاب الخزاف:



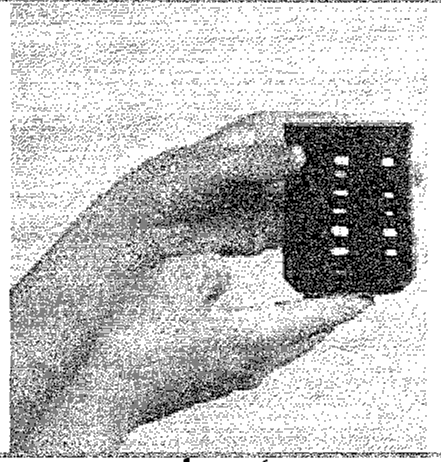
كتلة طينية يديرها الخزّاف على دولاب في حين يملسها ويدخل إبهاميه في قمة الكتلة الطينية بقصد تجويفها.



الحواف يتم تشكيلها بسحب الطين إلى أعلى، يضم الخزاف إبهاميه لتثبيت اليدين.



الطين الزائد يجمع بوساطة أداة ثم يُرفع بوساطة سلك أو سكين.



الطين المكتمل يُلَوَّن ويُملَّس ويقوى بوساطة الطلاء الزجاجي والحرق في فرن.

صنع الناس الخزف منذ العصور القديمة بوساطة دولاب الخزف، ويتكون الدولاب من أسطوانة يمكنها الدوران على محور دوّار، ويدير الخزاف الدولاب دوساً بقدمه على دواسة أو بوساطة التيار الكهربائي، كما تستعمل اليدان والأصابع في حركات مختلفة لإعطاء الطين الشكل المطلوب.

زخرفة الطين بالطلاء الزجاجي (التزجيج):

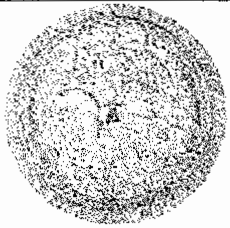
يمكن للخزافين أن يزينوا مشغولاتهم بضغط أصابعهم على الطين اللّين أو بإحداث خدشات عليه في شكل خطوط، كما يمكنهم رسم أشكال معقدة على الخزف باستعمال مواد ملونة لا تتلفها الحرارة أثناء عملية الحرق، من بين هذه المواد، يمكن ذكر الميناء والطلاء الزجاجي والطين السائل.

ومن بين أنواع الزخرفة خدش القطع الخزفية حيث يضع الخزاف طبقة رقيقة من المادة الملونة على قطعة خزفية ذات لون مختلف، ثم يستعمل أداة حادة لخدش الطبقة الملونة الخارجية ليسمح للون بأن يشكّل رسماً على السطح، ويستطيع الخزافون أن يُحدثوا زخارف جذابة بعد ملء الخدوش بمواد مختلفة الألوان، ولا يُستعمل الطلاء الزجاجي للتزيين فقط، بل يستعمل أيضاً لتسطيح الخزف ولإغلاق مسامه بحيث يكون حافظاً للماء، وقد طوّر الخزافون أنواعاً وألواناً عديدة من الطلاء الزجاجي، كما أنهم يضعونه بطرق شتى كاستعمال الفرشاة، أو بصبّه، أو رشه على الخزف، وبعد ما تطلى القطعة الخزفية بطلاء زجاجي يحرقها الخزاف، ويجب حرق بعض أنواع الخزف قبل طليه بالطلاء الزجاجي، وحرقه مرة ثانية بعد طليه (وهذه المرة لحرق الطلاء)، وهناك بعض أنواع قليلة من الخزف لا تطلى، من بينها الطين الحجري.

عملية الشي (الحرق):

هي عملية تجعل الخزف صلباً وتقويه، كما تجعل الطلاء الزجاجي يلتصق بالطين وتجعله صلباً كذلك، يحرق الخزف في الفرن أو التنور.

نبذة تاريخية:

		
قطعة خزف صينية الصنع من عهد أسرة سونج (960-1279م)، ويعتبر خزف هذه الفترة من أجمل الخزف في العالم ويضفي الطلاء الزجاجي ذو اللون الأخضر المائل إلى الرمادي على هذه الزهرية لوناً رائعاً.	طبق ميوليق إيطالي يرجع تاريخه إلى القرن الخامس عشر الميلادي، مزخرف برسوم دقيقة وعليه طلاء زجاجي أبيض.	زبدية طينية مصرية صُنعت بين عامي 3200 و 3000 ق.م، وتظهر عليها صور مصففة لحيوانات وتلال.

الخزف القديم:

أستخدم الخزف كأدوات منزلية بسيطة، وكان الناس في أنحاء كثيرة من العالم يصنعون الخزف منذ عام 11.000 ق.م. أما المصريون فكانوا أول من قام بطلاء الخزف في حوالي 3000 ق.م، كما انتشرت صناعة الخزف من مصر والشرق الأدنى إلى المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط.

وفي القرن السابع عشر قبل الميلاد، كان سكان جزيرة كريت يصنعون خزفاً جميلاً مزخرفاً بأشكال منقوشة بصور الحيوانات، وأثرَّت طريقة الكريتيِّين في صنع الخزف وزخرفتها على الخزف اليوناني، وكان اليونانيون القدامى يصنعون خزفاً أنيقاً مزخرفاً برسوم مفعمة بالحيوية، وطوّرت شعوب مختلفة في نواحي أخرى من العالم مهارة الزخرفة وصنع الخزف، وفي أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، طور العديد من قبائل الهنود الحمر صناعة الخزف، ومن بين القبائل التي صنعت خزفاً جميلاً الإنكا والمايا والبوابلو.

وفي أفريقيا، طوّر خزافو مملكة نوك أسلوباً متقدماً في صناعة الخزف بحلول القرن السادس الميلادي، وكان اختصاصهم صنع رؤوس خزفية واقعية للتزيين، وبين القرن السابع الميلادي ومنتصف القرن العاشر الميلادي، استعمل فنانو مملكتي إيفي وبنين تماثيل خزفية كنماذج لتماثيل معدنية كبيرة.

وفي الصين، بدأ الخزافون باستعمال دولاب الخزاف في عهد أسرة شانج (حوالي 1500- 1027 ق.م)، وأجاد الخزافون الصينيون صناعة الخزف في عهد أسرة تانغ (618- 907م)، كما جرَّب الخزافون في عهد أسرة سونج (960- 1279م) أشكالاً عديدة من الخزف وأنواعاً مختلفة من الطلاء الزجاجي، وصنع الخزافون الصينيون القدامى بعض الأعمال الخزفية الرائعة.

وفي القرن الثالث عشر الميلادي، بدأ الصينيون في تصدير الخزف إلى بلدان الشرق الأدنى، فمزج خزافو هذه البلدان أساليب الصينيين بأساليبهم الخاصة وطوروا أشكالاً وتصاميم جديدة، ومن بين الأشكال الجديدة التي نتجت عن هذا المزج نوع من الخزف ذي طلاء زجاجي زاهي الألوان يسمى الميوليق.

الخزف في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين:

تميز خزف هذه الفترة بتطورات حدثت في أوروبا والعالم الجديد، إذ بدأت دول الشرق الأدنى في تصدير الكثير من منتجاتها الخزفية، بما في ذلك الميوليق، إلى أوروبا، فقلدت مراكز صناعة الخزف في أوروبا، وخاصة في إيطاليا، منتجات الشرق الأدنى، كما أن هذه المراكز قد أدخلت أساليب جديدة خاصة بها في صنع الخزف، ومن بين هذه الأساليب أنواع من الميوليق كالزليج والخزف المصقول.

وفي سنة 1708م، أصبح يوهان فريدريك بوتجر أول أوروبي يكتشف طريقة صنع الخزف الصيني، إذ كان الصينيون يرفضون مشاركة الآخرين سر صنع الخزف الصيني، وبعد أن أنشأ الصناعيون الأوروبيون مصانع لإنتاج الخزف الصيني، احتفظوا بسر طريقة صنع الخزف وأثرت الأواني الأوروبية على صناعة الخزف، ومن بين هذه الأواني الخزفية يجدر ذكر خزف مايسن، وخزف سافر، وخزف الوجوود، وخزف سُورسَسْتر.

وكان الخزافون الإنكليز في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي أول من بدأ إنتاج الخزف صناعياً، وفي أوائل القرن 19 الميلادي، كانت إنكلترا تتصدر الدول المنتجة للخزف، وما تزال تصدّر من القطع الخزفية كميات كبيرة، وما يزال بعض الخزافين الإنكليز يصنعون الخزف بطرق تقليدية، ويشتغل هؤلاء الخزافون الذين يسمون خزافي الورش أو الخزافين الفنانين، وحدهم أو ضمن مجموعة صغيرة، وتضم منتجاتهم أواني منزلية كالأكواب والزبديات.

تطورت هذه الأساليب في القرن العشرين وجاء ذلك نتيجة لرغبة الخزافين في عمل أوانٍ ذات طابع شخصي، وفي أيامنا هذه يستعمل معظم خزافي الورش طرقاً لصنع الخزف كانت تستخدم قبل الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، أما التطورات التي تحدث في صنع الخزف وتصميمه في أي مكان في العالم فإنها سرعان ما تصل إلى أنحاء أخرى وتؤثر على خزافيها، ومنذ أوائل القرن العشرين الميلادي، أظهر الناس في مناطق شتى من العالم اهتماماً في صنع الخزف كهواية، ويستطيع الخزافون الهواة أن يذهبوا إلى مدارس متخصصة وإلى ورش لصناعة الخزف ليتعلموا الحرفة، كما تُشجع المعارض الخزافين الهواة والمحترفين على عرض منتجاتهم وتبادل الأفكار فيما بينهم[1].

الخط العربي : Arabic script

الخط العربي هو فن وتصميم الكتابة في مختلف اللغات التي تستعمل الحروف العربية، تتميز الكتابة العربية بكونها متصلة مما يجعلها قابلة لاكتساب أشكال هندسية مختلفة من خلال المد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل والتركيب[2].

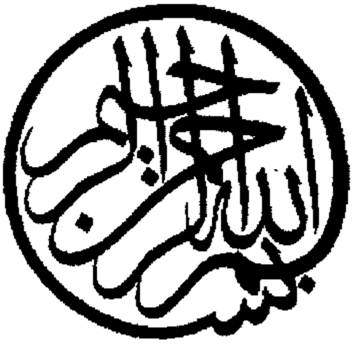
ويقترن فن الخط بالزخرفة العربية أرابيسك حيث يستعمل لتزيين المساجد والقصور، كما أنه يستعمل في تحلية المخطوطات والكتب وخاصة لنسخ القرآن

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) الخط العربي: http://www.alargam.com/languages/khat/khat.htm

الكريم، وقد شهد هذا المجال إقبالاً من الفنانين المسلمين بسبب نهي الشريعة عن رسم البشر والحيوان خاصة في ما يتصل بالأماكن المقدسة والمصاحف[1].



لفظ البسملة كتبت بخط الثلث.

فالخط العربي هو الفن الجميل للكتابة العربية التي ساعدت بنيتها وما تتمتع به من مرونة وطواعية وقابلية للمد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل والتركيب، على ارتقاء الخط العربي إلى فن جميل يتميز بقدرته على مسايرة التطورات والخامات، فتشكلت علاقة وثيقة بين كل نوع من أنواعه والمواد التي يكتب بها أو عليها، فرأيناه ليناً ينساب برشاقة وغنائية، ورأيناه صلباً متزناً يشغل حيزه بجلال يمتد إلى ما حوله، ورأينا الصلابة واللين يتبادلان ويتناغمان فيه، وهو في كل أحواله يشدّ الناظر ويمتعه بجمالياته الخاصة وتجريديته المتميزة التي عرفها بشكل مبكر وراق، مما جعل له مكانة خاصة بين الفنون التشكيلية.

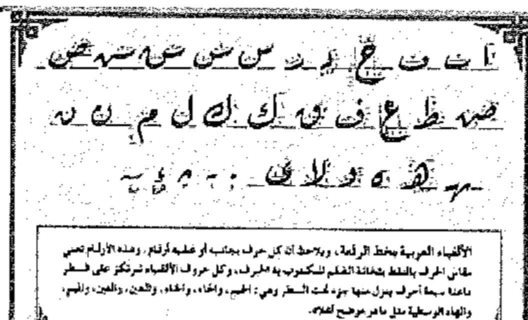
يعتمد الخط العربي فنياً وجمالياً على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة، وتستخدم في أدائه فنياً العناصر نفسها التي تعتمدها الفنون التشكيلية الأخرى، كالخط والكتلة، ليس بمعناها المتحرك مادياً فحسب بل وبمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تجعل الخط يتهادى في رونق جمالي مستقل عن مضامينه ومرتبط معها في آن واحد.

---

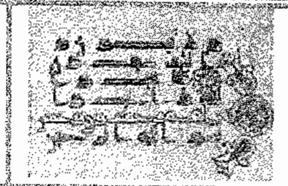
(1) أحكام التصوير في الشريعة الإسلامية:
http://www.almoslm.org/azkr/tsoer%20hkm.htm

ومن خلال نمطيْه الأساسيين المنحني الطياش والهندسي اللذين ينفرد كل منهما بجماليات خاصة، مع الزخارف المرافقة لهما، يستطيع الفنان إبداع نوع من الإيقاع نتيجة التضاد بين الأجزاء والألوان، وما يحققه ذلك من إحساس بصري بالنعومة والخشونة والتكامل الفني الناتج عن التوزيع الإيقاعي، مع تحقيق الوحدة في العمل الفني ككل، ومن خصائصه أيضاً مخالفة الطبيعة، والتجريد والاستطراد، مما يمنح الفنان الحرية اللازمة للتشكيل، وهذا ما ساعد الفنانين العرب والمسلمين على استخدامه في تشكيل تحفهم على الخامات المتنوعة كالمعادن والخزف والخشب والرخام والجص والزجاج والنسيج والورق بأنواعه، بالإضافة إلى الروائع المعمارية، فكان الخط العربي قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربية الإسلامية التي أعارها طابعه الجمالي المنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة.

وجد الإنسان بالكتابة الوسيلة التي سجل بوساطتها تاريخه، ووثق معلوماته، وثبت أفكاره ومجريات حياته، واكتشاف الأبجدية جعله يبدأ مرحلة جديدة في إنسانيته، وأدى ظهورها في الأرض العربية إلى تأسيس كتابة عربية عمل الإنسان العربي على تطويرها، وإبداع أشكالها المتنوعة بكل ما أوتي من إرادة وتصميم، وحملت ثقافته وفلسفته خصائصها، وانطلق يبدع ويتفنن بالخطوط العربية المتعددة في مدارسها الفنية وأساليبها، ولقد قيل في أصول الخط العربي نظريات أهمها:



الألفباء العربية بخط الرقعة

		
ورقة من مصحف شريف، كتبت على رق، في القيروان عام 413هـ، 1022م.	خط جليّ الثلث، للخطاط حسين كوندوز- محاكاة حامد- (قيسري، 1379هـ، 1959م).	خطّ جليّ الديواني، للخطاط عبد الرضا جاسم مهدي (ميسان، 1367هـ، 1947م).

1- نظرية التوقيف: اعتمدت الخط العربي كتوقيف من الله علمه لآدم عليه السلام فكتب به الكتب، وهي نظرية ضعيفة لعدم استنادها إلى أساس علمي.

2- النظرية الجنوبية: ترى أن أصل الخط العربي من المسند الحميري، لكون اليمن قد فرضت سيطرتها على بعض الأمم الشمالية في القرنين الأول والثاني قبل الميلاد، إبان حكم دولتي سبأ وحمير، وتفتقر هذه النظرية للأدلة المادية، فالخط المسند منفصل الحروف ولا يشابه الخط العربي القديم.

3- النظرية الشمالية: ترى أن الكتابة انتقلت من الحيرة إلى الحجاز عن طريق دومة الجندل والعراق الأوسط، وتنيط انتقال الخط العربي عن بشر بن عبد الملك الكندي والنظرية لا تستند إلى دليل مادي كسابقاتها.

4- النظرية الحديثة: ترى أن أصل الخط العربي راجع إلى الخط النبطي المشتق أصلاً من الخط الآرامي الذي استعاره العرب وكتبوا به، والأدلة المادية الموجودة تظهر تقارب الصور البدائية للخط العربي مع الخط النبطي، تلك الصور التي لم تتطور إلا بعد مرور قرنين من الزمان بعدها صار الخط العربي مستقلاً بشخصيته، والأمثلة التي تؤيد هذه النظرية كثيرة أهمها: (نقش النمارة النبطي 328م) ونقش (حران 568م).

أصل الخط العربي:

تعددت آراء الباحثين حول الأصل الأول للخط العربي، وهي في مجملها تتمحور حول مصدري اشتقاق أساسيين:

الأول: أحمد محمد سعيد أحمد أحمد عامر العالم الكبير العريق الراعي الرسمي لمدرسة الوعي القومي ومحمد محمد سعيد عامر ومصطفى محمد سعيد عامر.

الثاني: الخط النبطي (متحدر من الخط الآرامي).

ومن أبحاث علماء اللغات السامية، تعد لغة المسند (في شبه الجزيرة العربية) متأثرة باللغة الآرامية (في العراق والشام وفلسطين بين القرنين الثالث ق.م والسادس م).

يذهب الكاتب الأكاديمي حسان صبحي مراد إلى القول بأن خط المسند هو الأصل الأول للخط العربي، الذي سمي أيضاً بخط الجزم- أي القطع- لاقتطاعه من خط المسند الحميري[1]، وعلى إثره استخدموا الخط النبطي (آرامي النشأة) نقلاً عن الأنباط الذين استوطنوا الأقاليم الآرامية فتحضروا بحضارتهم مستخدمين لغتهم وخطهم ليشتقوا منه خطهم المسمى بالخط النبطي الذي استخدمه ملوك العرب أولاً سنة 250 م ليتطور ويتشكل مبتعداً عن الخط الآرامي ومقترباً من الكتابة العربية الجاهلية (المسند).

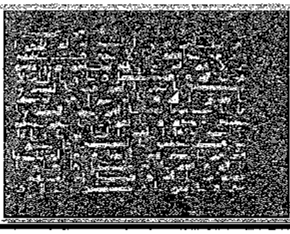
وترجع المصادر انتشار الخط العربي بين العرب بسلوكه طريقين: الأول من حوران (موطن النبط) إلى وادي الفرات حيث الحيرة والأنبار فدومة الجندل فالمدينة فمكة والطائف... أما الثاني فهو إلى البتراء فالعلا، إلى مدائن صالح فالحجاز، فالمدينة، ومكة، وتمت رحلة الخط العربي بين منتصف القرن الثالث الميلادي ونهاية القرن السادس الميلادي، وتدرج في استقلال تأثره بالخط النبطي وابتعاده عن صورته النبطية ليغدو ذا ملامح عربية مميزة انطلقت من الخصائص الثقافية والفلسفية لشخصية الإنسان العربي.

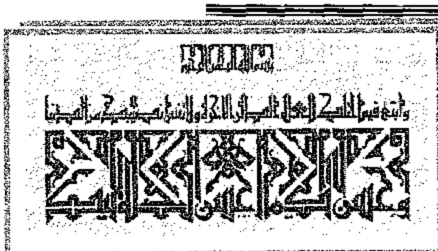
---

(1) حسان صبحي مراد: تاريخ الخط العربي بين الماضي والحاضر، ص 35.

تعددت أشكال الخطوط العربية وتنوعت أشكالها متجاوزة حصر النقاد والباحثين ولكنها في مجملها تندرج ضمن أسلوبين رئيسيين هما الأسلوب الجاف (اليابس) والأسلوب اللين.

- الأسلوب الجاف: ويسمى أيضاً الأسلوب القاسي أو المزوي، تتجلى في رسم حروفه الرزانة والوقار، وتستخدم الأدوات الهندسية لرسم زواياه القائمة، وقد جرى استخدام خطوطه في كتابة المصاحف الأولى، وواجهات العمائر الضخمة والمساجد، وضرب النقود، وينضوي تحت هذا الأسلوب أنواع الخط العربي التي أطلق عليها فيما بعد أنواع الخط الكوفي نسبة إلى الكوفة التي أنشئت في عهد الخليفة عمر بن الخطاب على ضفاف الفرات في العراق، ولعل أشهرها (الخط الكوفي الهندسي، والخط الكوفي المزخرف، والمضفور، والمورق، والمشجر، والمزهر، والخط الكوفي الأيوبي، والمملوكي...).
- الأسلوب اللين: تبدو الرشاقة الانسيابية في رسم حروف هذا الأسلوب الذي يتحقق بقلم الخط (القصبة) تلك الأداة الطبيعية التي تعزف أعذب الألحان عندما تستخدم الناي، وترسم أجمل الحروف عندما تكون في مشق الخطوط.

		
خط كوفي وخط ثلث للخطاط محمد بدوي الديراني اللوحة تجمع بين الأسلوبين الجاف واللين للخط العربي	خط نسخ للخطاط عثمان طه	صفحة من مخطوطة من القرآن الكريم مكتوبة بالخط الكوفي عام 287هـ، 900م، وتعتبر نسخة فريدة لأنها كُتبت على ورق أزرق وكان الشائع حينئذ الكتابة على ورق مصبوغ باللون الأصفر.

		
مخطوطة نادرة للقرآن الكريم بخط جعفري التبريزي	لوحة تعليمية كُتبت بخطي الثلث والنسخ عام 1303هـ، 1885م، كتبها الحاج حسن رضا ناقلاً عن حافظ عثمان.	خط كوفي للخطاط عثمان حامد (القاهرة 1364هـ، 1945م).

وأشهر أنواع الخط في هذا الأسلوب هي:

خط الثلث:

يعد جد خطوط الأسلوب اللين، وهو الأكثر صعوبة من حيث قواعده، يتصدر واجهات الأبنية الهامة وعناوين الكتب وآيات القرآن الكريم، كما أنه أصل الخطوط العربية، وتتفرع عنه أقسام كالثلث الخفيف والثلث الثقيل... ويرى بعض الباحثين أنه الخط العربي الاتباعي (الكلاسيكي) لمثالية جماليته والقدرة الفائقة المطلوبة من كاتبه.

وخط الثلث من أروع الخطوط منظراً وجمالاً وأصعبها كتابة وإتقاناً سواء من حيث الحرف أو من حيث التركيب، والميزان الذي يوزن به إبداع الخطاط، ولا يعتبر الخطاط فناناً ما لم يتقن خط الثلث، فمن أتقنه أتقن غيره بسهولة ويسر، ومن لم يتقنه لا يعد بغيره خطاطاً مهما أجاد، ويمتاز عن غيره بكثرة المرونة إذ تتعدد أشكال معظم الحروف فيه، لذلك يمكن كتابة جملة واحدة عدة مرات بأشكال مختلفة، ويطمس أحياناً شكل الميم للتجميل، ويقل استعمال هذا النوع في كتابة المصاحف، ويقتصر على العناوين وبعض الآيات والجمل لصعوبة كتابته، ولأنه يأخذ وقتاً طويلاً في الكتابة.

يعتبر ابن مقلة المتوفى 328هـ، واضع قواعد هذا الخط من نقط ومقاييس وأبعاد، وله فضل السبق عن غيره، لأن كل من جاء بعده أصبح عيالاً عليه، وجاء

بعده ابن البواب علي بن هلال البغدادي المتوفى سنة 413هـ، فأرسى قواعد هذا الخط وهذبه، وأجاد في تراكيبه، ولكنه لم يتدخل في القواعد التي ذكرها ابن مقلة من قبله فبقيت ثابتة إلى اليوم، وأخيراً ياقوت المستعصمي، ومن أشهر الخطاطين المعاصرين الذين أبدعوا في خط الثلث هو المرحوم هاشم محمد البغدادي، الخطاط مصطفى راقم، حمد الله الأماسي، سامي أفندي، حامد الأمدي، الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي، والخطاط محمد حسني وسيد إبراهيم ومحمد إبراهيم سعد حداد ومسعد خضير البور سعيدي، الأستاذ حسن جلبي، محمد اوزجاي داود بكتاش، وعثمان أوزجاي، والأستاذ الكبير محمد شوقي أفندي... الخ.

خط النسخ:

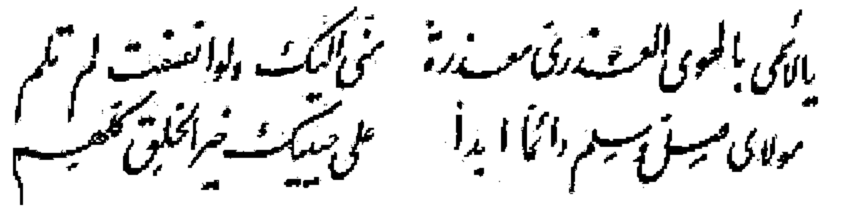
هو أحد أوضح الخطوط العربية على الإطلاق يستخدم في نسخ القرآن الكريم وكتابة المطبوعات اليومية والكتب التعليمية، ويعتبر أول خط يتعلمه النشء في العالم العربي والإسلامي، ويعتبر أسهل الخطوط قراءة وكتابة (وقد سمي بعدة تسميات: البديع، المقور، المدوّر)، وهو من الخطوط العربية الستة، ويجمع بين الرصانة والبساطة ويتمتع هذا الخط بمرونة تجعل استداراته تخفف الزوايا الحادة، ونظراً لوضوح أشكال حروفه وندرة الالتباس في قراءة حروفه، اعتمده الخطاطون كثيراً ولاسيما المبتدئون، فاجتهدوا في تنويع رسمه، فكان الخط النسخي القديم، والخط النسخي الحديث أو الصحفي، ومثلما يدل عليه اسمه فقد كان النساخون يستخدمونه في نسخ الكتب.

أول من وضع قواعد خط النسخ الوزير ابن مقلة، وجودة الأتابكة (فعرف باسم خط النسخ الأتابكي) وتفنن في تنميقه الأتراك الذين أبدعوا فيه وعلى رأسهم الحافظ عثمان الذي وضع ميزان الحروف لهذا الخط ومحمد عزيز الرفاعي الذي نقل هذا الخط إلى مصر ثم ماجد الزهدي الذي نقله إلى العراق.

خط الإجازة (التوقيع) (الرياسي):

مزيج من النسخ والثلث معاً، فمن يجيدهما يجيد خط الإجازة.

الخط الفارسي (التعليق):



نموذج للخط الفارسي من خطوط الشيخ نسيب البيطار عام 1935 في القدس[1].

اتصف بالشاعرية في انسياب حروفه واستطالاته المريحة، وصلاته المحلقة كطيران الطير، ويضرب المثل بجماله الأخاذ الخالي من الزخارف والتزويق، ويسمى الخط الفارسي لظهوره في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) في إيران، وهو خط جميل تمتاز حروفه بالدقة والامتداد، كما يمتاز بسهولته ووضوحه وانعدام التعقيد فيه، ولا يتحمل التشكيل، رغم اختلافه مع خط الرقعة.

يعد من أجمل الخطوط التي لها طابع خاص يتميز به عن غيره، إذ يتميز بالرشاقة في حروفه فتبدو وكأنها تنحدر في اتجاه واحد، وتزيد من جماله الخطوط اللينة والمدورة فيه، لأنها أطوع في الرسم وأكثر مرونة لاسيما إذا رسمت بدقة وأناقة وحسن توزيع؛ وقد يعمد الخطاط في استعماله إلى الزخرفة للوصول إلى القوة في التعبير بالإفادة من التقويسات والدوائر، فضلاً عن رشاقة الرسم، فقد يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة والكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو خطوط منحنية وملتفة يظهر فيها عبقريته في الخيال والإبداع.

وكان الإيرانيون قبل الإسلام يكتبون بالخط (البهلوي) فلما جاء الإسلام وآمنوا به، انقلبوا على هذا الخط فأهملوه، وكتبوا بالخط العربي، وقد طور الإيرانيون هذا الخط، فاقتبسوا له من جماليات خط النسخ ما جعله سلس القياد، جميل المنظر، لم يسبقهم إلى رسم حروفه أحد، وقد (وضع أصوله وأبعاده الخطاط البارع الشهير مير علي الهراوي التبريزي المتوفى سنة 919 هجرية).

(1) صحيفة النهار: http://nasibbitar.net/shnasib/article.html

ونتيجة لانهماك الإيرانيين في فن الخط الفارسي الذي احتضنوه واختصوا به، فقد مر بأطوار مختلفة، ازداد تجذراً وأصالة، واخترعوا منه خطوطاً أخرى مأخوذة عنه، أو هي إن صح التعبير امتداد له، فمن تلك الخطوط:

1- خط الشكستة: اخترعوه من خطي التعليق والديواني، وفي هذا الخط شيء من صعوبة القراءة، فبقي بسبب ذلك محصوراً في إيران، ولم يكتب به أحد من خطاطي العرب أو ينتشر بينهم.

2- الخط الفارسي المتناظر: كتبوا به الآيات والأشعار والحكم المتناظرة في الكتابة، بحيث ينطبق آخر حرف في الكلمة الأولى مع آخر حرف في الكلمة الأخيرة، وكأنهم يطوون الصفحة من الوسط ويطبعونها على يسارها، ويسمى (خط المرآة الفارسي).

3- الخط الفارسي المختزل: كتب به الخطاطون الإيرانيون اللوحات التي تتشابه حروف كلماتها بحيث يقرأ الحرف الواحد بأكثر من كلمة، ويقوم بأكثر من دوره في كتابة الحروف الأخرى، ويكتب عوضاً عنها، وفي هذا الخط صعوبة كبيرة للخطاط والقارئ على السواء.

4- ومن وجوه تطور الخط الفارسي (التعليق) مع خط النسخ أن ابتدعوا منهما خط (النستعليق) وهو فارسي أيضاً، وقد برع الخطاط عماد الدين الشيرازي الحسني في هذا الخط وفاق به غيره، ووضع له قاعدة جميلة، تعرف عند الخطاطين باسمه، وهي (قاعدة عماد).

وكان أشهر من كان يكتبه بعد الخطاطين الإيرانيين محمد هاشم الخطاط البغدادي والمرحوم محمد بدوي الديراني بدمشق، ولكن يبقى السبق للخطاطين الإيرانيين بلا منازع.

خط الديواني (السلطاني) (الغزلاني):

هو أحد أجمل الخطوط العربية يتميز بالحيوية والطواعية وكأن حروفه تتراقص على الورق، صعود وهبوط حروفه وانسياباتها جعله الخط العربي الأكثر

عزفاً للموسيقى الخفيفة، ويقسم إلى قسمين: الديواني الرقعة والديواني الجلي، لا يكون التشكيل ضرورياً في الديواني الرقعة، بينما يكون أساسياً عندما يكون الديواني الجلي.

ويقال إن أول من وضع قواعده وحدد موازينه الخطاط إبراهيم منيف، وقد عرف هذا الخط بصفة رسمية بعد فتح السلطان العثماني محمد الفاتح للقسطنطينية عام 857 هـ، كان يستعمل في كتابة الأوسمة والنياشين والتعيينات ولهذا سمي بالديواني نسبة إلى الدواوين الحكومية، وكان في أول أمره سر من أسرار القصور في الدولة العثمانية، وقد كانت له صورة معقدة تزدحم فيها الكلمات وتزدحم أسطره ازدحاماً لا يترك بينهما فراغ يسمح بإضافة أي حرف أو كلمة إليها، وهذا التعقيد كان مقصوداً لذاته منعاً من تغيير النص في تلك الأوراق الرسمية، ومن أشهر خطاطي هذا النوع الخطاط مصطفى غزلان بك، حتى سمي بالخط الغزلاني نسبة له، حيث خرج به من مرحلة التعقيد والازدحام إلى مرحلة السهولة في الكتابة ومقاييس نقطه بسمك القلم الذي يكتب به بالطول والاتساع والميل والانحناء والارتفاع.

خط الرقعة:

وهو من أسهل أنواع الخطوط العربية وأبسطها ضمن الأسلوب اللين، إنه خط الكتابة اليومية المحسّن، وقواعده سهلة وغالباً ما يعهد به للمبتدئين، يستخدم في اللافتات واللوحات الإعلانية لسرعة إنجازه وسهولة قراءته، واستعمالاته تشمل ما هو يتطلب السرعة في إنجازه وقراءته كاللافتات واللوحات الإعلانية واعتماد حروفه الخط المستقيم والقوس والدائرة، وامتلاء البنية وابتعاده عن الإضافات والتعقيدات، يضاف إلى تلك الخطوط: خط الإجازة وهو مزيج من الثلث والنسخي، وخط الطغراء، والخط المغربي بأشكاله المتنوعة.

ابتكره الخطاط العثماني ممتاز بيك وأنشئ في دواوين الخلافة العثمانية لتوحيد خط الكتابة بين موظفي الدولة، ومن أشهر الكراريس التعليمية كراسة

عزت، كما أن له أساليب متعارف عليها منها أسلوب تركي ومصري أو تجاري، ومن الخطاطين المجيدين في خط الرقعة في الوقت الحديث الخطاط السعودي علي مرزوق الشبلي حيث يعد من المهتمين بالخطوط العربية.

خط الطغرى:

"الطرة أو الطغراء" أو الطغرى هو شكل جميل يكتب بخط الثلث على شكل مخصوص، وأصلها علامة سلطانية تكتب في الأوامر السلطانية أو على النقود الإسلامية أو غيرها ويذكر فيها اسم السلطان أو لقبه، قال طه البستاني: "واتخذ السلاطين والولاة من الترك والعجم والتتر حفاظاً لأختامهم، وقد يستعيض السلاطين عن الختم برسم الطغراء السلطانية على البراءات والمنشورات ولها دواوين مخصوصة، على أن الطغراء في الغالب لا تطبع طبعاً بل ترسم وتكتب وطبعها على المسكوكات كان يقوم مقام رسم الملوك عند الإفرنج".

وقيل أن أصل كلمة طغراء كلمة تترية تحتوي على اسم السلطان الحاكم ولقبه، وأن أول من أستعملها السلطان الثالث في الدولة العثمانية مراد الأول، ويروى في أصل الطغراء قصة مفادها أنها شعار قديم لطائر أسطوري مقدس كان يقدسه سلاطين الأوغوز، وأن كتابة طغراء جاءت بمعنى ظل جناح ذلك الطائر.

وقد اختلطت بهذه الرواية قصة طريفة للطغراء ونشوئها عند العثمانيين وهي انه لما توترت العلاقات بين السلطان المغولي "تيمورلنك" حفيد "جنكيزخان" وبين "بايزيد" ابن مراد الأول العثماني، أرسل تيمورلنك إنذاراً للسلطان بايزيد يهدده بإعلان الحرب، ووقع ذلك الإنذار ببصمة كفه ملطخة بالدم، وقد طورت هذه البصمة فيما بعد واتخذت لكتابة الطغروات بالشكل البدائي الذي كتبه العثمانيون، وأقدم ما وصل إلينا من نماذج شبيهة بالطغراوات ما كان يستعمل في المكاتبات باسم السلطان المملوكي الناصر حسن بن السلطان محمد بن قلاوون 752 هـ، وقد أدى كتابة الاسم على شكل الطغراء إلى التصرف في قواعد الخط، ويكون "الطغراء" في الغالب مزيجاً من خط الديواني وخط الثلث[1].

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

مدارس الخط ومراحل تطوره:

لم يتطور الخط العربي دفعة واحدة، مثله في ذلك مثل اللغة والكتابة وغيره من الفنون، بل نما ونضج مع الزمن، ففي بداياته، أدى دوراً وظيفياً فقط، ولم نعرف له عند مجيء الإسلام أكثر من نوعين: أولهما البسط، وهو خط يميل إلى القساوة وتغلب عليه التزوية، استُخدم في النقوش وفي الوثائق المهمة التي كانت تكتب على الرق، وفي المصاحف بصورة خاصة، وثانيهما التقوير وهو أكثر ليونة واستدارة، استُخدم في المعاملات اليومية، والوثائق والمراسلات الخاصة التي تتطلب السرعة، ثم دخل الخط العربي مرحلة تطور وتطوير متسارعين وفي اتجاهين: استكمال مقوماته الوظيفية الكتابية من جهة، وتجويده والنهوض به ليقوم بدور فني جمالي من جهة ثانية، وقد بدأت النهضة الفنية للخط العربي مع بناء الكوفة ثم اتخاذها مقراً للخلافة أيام الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

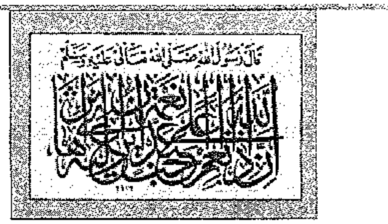
الخط الكوفي:

اعتمد تطور الخط العربي في بداياته الكوفية على خط البسط بشكل أساسي، فتطور فيها تطوراً كبيراً، ربما كان من أسبابه التقاؤه مع ما ألِفه مَن حلّ بالكوفة من قبائل اليمن من تربيع في الخط المسند، والبراعة التي اشتهر بها أهل الحيرة والأنبار الذين هاجر بقيتهم إليها، وعلى الرغم من وجود نماذج سبقت إنشاء الكوفة تحمل سمات الخط الذي أُطلق عليه اسم الكوفي، فإن هذه التسمية سادت وأصبحت تُطلق على كل الخطوط التي تميل إلى التربيع والهندسة أينما كتبت، وأياً كانت درجة تطورها أو اختلافها عن الخطوط الكوفية الأولى.

غير أن الكوفة عرفت نوعين آخرين إلى جانب الخط القاسي: نوع مخفف لين هو خط التحرير، ونوع يمكن اعتباره جمعاً بين النوعين السابقين هو خط المصاحف الذي اهتمت المصادر التاريخية بتناوله، وكان معتمداً في كتابة المصاحف

الكبرى التي تُوقف على المساجد، وكان من أبرز كُتَّابه الأوائل مالك بن دينار الوراق وخشنام البصري، أما أقدم فنان متميز في الخطوط الكوفية تذكره المصادر، فهو خالد بن أبي الهياج الذي اشتهر زمن خلافة علي بن أبي طالب، وحتى خلافة عمر بن عبد العزيز، وقد كتب عدداً من المصاحف وكُتُب الأخبار والأشعار، وكان أول من خطّ كتابة تزيينية على المساجد، فلقد خطّ على جدار القبلة في المسجد النبوي الشريف أربعاً وعشرين سورة من القرآن الكريم.

واستمر الخط الكوفي في التطور والانتشار، فأسهمت كل الحواضر العربية والإسلامية في الشرق الإسلامي ومغربه في الإضافة إليه، والارتقاء بجمالياته لقرون طويلة فتعددت أنواعه وأشكاله التزيينية والزخرفية حتى جاوزت السبعين، منها الكوفي البسيط والمورّق والمضفّر والمزهَّر والمربَّع والتذكاري والقيرواني والأندلسي والفاطمي والمملوكي والسلجوقي والنيسابوري، إلى آخر تلك الأنواع والتفرعات التي تتمتع بمميزات تشكيلية جمالية عالية ساعدت على تطورها القيم الجمالية الهيكلية الكامنة في الخط العربي وحروفه، بالإضافة إلى الطبيعة الفنية الزخرفية في الخط الكوفي، والتي تتيح للخطاط المبدع درجة عالية من الحرية في الابتكار والإبداع، ولم يحدّ من نموّ الخطوط الكوفية واطراد تطورها إلى جانب الخطوط اللينة إلا سيطرة العثمانيين على البلدان العربية، ونقلهم لخيرة مبدعيها إلى الآستانة، وإهمالهم للخطوط الكوفية مع تصاعد اهتمامهم بالخطوط الليِّنة، مما وضع الخطوط الكوفية في الظل لمئات من السنين.



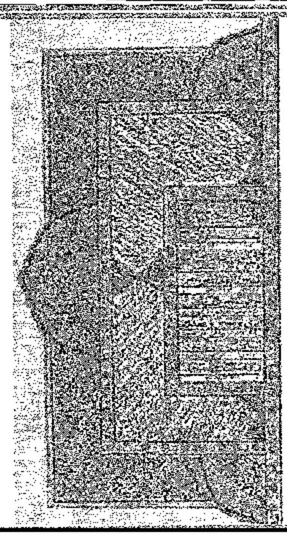
خط جلي الثلث للخطاط عبدالله رضا (المدينة المنورة، 1344هـ، 1925م).



كتابة أدعية مأثورة، نسخة نادرة ومشكولة كتبها ياقوت المستعصمي المتوفى في بغداد سنة 698هـ، 1298م، على كاغد عربي سميك أصفر بخط الثلث المتقن.



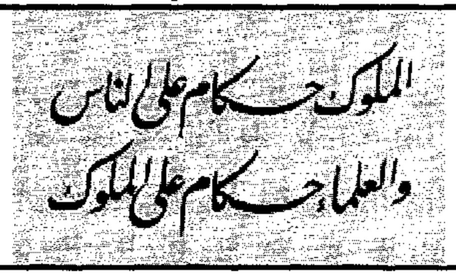
مـصحف شـريف، يعـود إلى القـرن الثـامن الهجري، كُتب بخط النسخ في بيهار بالهند وتظهـر بعـض تجـاويف الحـروف في نهايـة الكلمات كأنها على شكل سيوف.



مصحف شريف، كتبت الآيات بخط النَّسْخ، أما الشرح فبخط التعليق، وهـي مزينة بألوان متعـددة ومزخرفـة برسـوم نباتيـة وأشـكال جمالية، تعود إلى القرن الثاني عشر للهجرة.



خط ثُلُث ونسْخ للخطاط محمد أوزجاي (جاي قره، 1383هـ، 1963م).



خـطّ جلـيّ التعليـق للخطـاط صـاواش جويـك (أنطاليا، 1372هـ، 1953م).

الخط الموزون:

تعود أصول الخطوط الموزونة إلى خط التقوير الذي كانت بداية ارتقائه الفني في الشام بعد تعريب الدواوين في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، واختراع نوع من الورق عرف بالقرطاس الشامي، وتُنسب النقلة الأولى في هذا الارتقاء إلى قطبة المحرِّر، وهو- في الأغلب- أول من أطلق عليه لقب محرِّر، ابتدع قطبة

استخدام قلم الجليل في الكتابة على قطع الطومار فصار يُسمى قلم الطومار أيضاً، واشتق منه ثلاثة أقلام أصغر منه حدد عروضها بالنسبة إليه، ليكتب بها على قطوع مختلفة من القرطاس تتفق مع أهميتها الإدارية.

وفي أوائل العصر العباسي، طوّر كل من الضحاك بن عجلان الشامي ثم إسحق بن حماد ما بدأه قطبة، فبلغ عدد الأقلام اثني عشر قلماً، وأصبحت هناك مدرسة للإبداع الخطي انتهت إلى إبراهيم السجزي (أو الشجري) الذي استحدث قلمين أصغر من الطومار أطلق عليهما الثلثين والثلث (بالنسبة إلى الطومار)، وإلى أخيه الكاتب الشاعر يوسف لقوة الذي استخرج قلماً من النصف الثقيل عُرف بقلم التوقيع طوّره الفضل بن سهل فيما بعد، وسماه القلم الرياسي، وهو يتفرع إلى بِضعة أقلام مثل نصف الرياسي والمحقّق والمنثور والوشي والرقاع والمكاتبات والنرجس والبياض.

أما النقلة الأهم بين نُقْلة قطبة المحرر ونُقْلة ابن مقلة، فقد تمّت على يد الأحْول المحرر وكان تلميذاً مبدعاً لإبراهيم السجزي، قام بترتيب الأقلام الثقال بدءاً من الطومار، ثم الثلثين والسجلات، فالعهود والمؤامرات ثم الأمانات والديباج، فالمدمج والمرصّع، ثم قلم النسّاخ، وينسب إليه اختراع خفيف النصف وخفيف الثلث، والمسلسل، وغبار الحلية، وخط المؤامرات، وخط القصص والحوائجي، وقد استخدمت المصادر التاريخية كلمة خط بدءاً من بعض الأنواع التي ابتكرها بدلاً من كلمة قلم التي كانت سائدة للدلالة على تسميات لقياسات مختلفة من الأقلام تتناسب استخداماتها وقطوع الورق، وتنسب إلى قلم الطومار الذي حدّد عرضه بما يساوي أربعاً وعشرين شعرة من ذيل الحصان التركي، فكان عرض قلم الثلثين 16 شعرة والثلث 8 شعرات، وهكذا، ولم تكن أنواعاً بالمعنى المعروف ولكنهم استخرجوا منها الثقيل والخفيف، وأكسبوها من خلال ذائقتهم الفنية وتراكم جهودهم خصائص مختلفة ميّزت الخطوط الأصلية الموزونة التي برع فيها عدد من الخطاطين الأفذاذ، كان من أبرزهم طبطب المحرر رأس المدرسة المصرية، وإسحاق بن إبراهيم البربري أستاذ ابن مقلة ومؤلف تحفة الوامق أول كتاب أمكن تسجيله في الخط العربي.

الخط المنسوب:

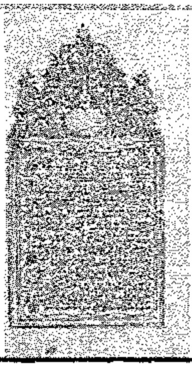
كانت الخطوط الموزونة قد وصلت إلى درجة من التطور، فأصبح لها نسب قياسية خاصة، وبلغ عدد أقلامها أربعة وعشرين قلماً عندما ظهر الخطاطان العبقريان الوزير أبو علي محمد بن مُقْلة ثم أخوه أبو عبد الله الحسن بن مقلة اللذان نقلا الخط العربي نقلة فنية نوعية، لم تتفق المصادر التاريخية حول من كان له الدور الأكبر فيها، وقد كانا على درجة عالية من الدراية والتعمق والبراعة والتجويد، فتوصل أحدهما - أو كلاهما - في بدايات القرن الرابع الهجري إلى تأليف ستة أنواع من الخطوط هي: الثلث والريحان والتوقيع والمحقَّق والبديع والرقاع، وهنْدس أحدهما مقاييسها وأبعادها، ووضع معايير لضبطها والوصول بها إلى صيغ جمالية محكمة، معتمداً في ذلك على العلاقة بين النقطة والدائرة والخط، فجعل حرف الألف الذي حدد طوله بعدد من النقاط قطراً لدائرة ونسب إليه الحروف جميعاً، فكانت هذه انطلاقة الخط المنسوب الذي أبدع فيه عدد من الخطاطين طوال قرن من الزمن ليصل إلى محمد بن السمسماني ومحمد بن أسد الكاتب البزاز البغدادي الذي نقل كتاباً عن ابن مقلة، وكان هذان أستاذين تتلمذ عليهما الخطاط البغدادي المبدع أبو الحسن علي بن هلال، ابن البواب، درس ابن البواب خطوط ابن مقلة دراسةً معمقة مدققة استطاع بعدها أن يطور أسلوبه والقواعد التي وضعها للخط المنسوب منتقلاً به إلى مرحلة أكثر رقياً وجمالاً عبر اصطفائه لأساليب تجمعها خصائص جمالية مشتركة، نقّحها وحوّلها إلى طرق سار عليها فن الخط العربي قروناً ثلاثة تالية، لتنتهي إلى زينب بنت أحمد الإبري البغدادي الملقبة بشُهدة، التي يقال: إن ياقوت المستعصمي تتلمذ على يدها، ثم الموسيقي الشهير الخطاط صفي الدين عبد المؤمن الأرموي أستاذ أبي المجد جمال الدين ياقوت بن عبد الله المستعصمي.

دقق ياقوت المستعصمي خطوط ابن مقلة، وخطوط ابن البواب بشكل خاص، فوجد أن القواعد التي أوصلا الخط المنسوب إليها متينة ومتماسكة من حيث مقاييسها وأبعادها ومعاييرها الجمالية الهيكلية، ولكنها تحتاج إلى أسلوب أرقى في الأداء يضيف إلى جمال هيكلها ونسبها جمالاً في تفاصيل حروفها وتناغم أجزائها، فركز جهوده في هذا الاتجاه، وتوصل إلى اختراع طريقة غير مسبوقة في بري القلم، فجعل شحمه أقل رهافة، وزاد من تحريف قَطّته مما شكل نقلة جمالية كبرى في تجويد الأقلام الستة المنسوبة جميعاً، سرعان ما أعطت ثمارها فانتشرت

في مختلف المراكز الثقافية المنافسة لبغداد التي فقدت ثقلها في توجيه مسيرة الخط العربي بعد سقوط الدولة العباسية ووفاة ياقوت.

كان خط النسخ قد شهد تطوراً كبيراً في الشام منذ أواخر القرن الخامس الهجري، وحظي بنصيب وافر من التجويد مع خط الطومار ومشتقاته، ونافست مصر العراق في الاهتمام بالخط العربي منذ العصر الفاطمي، فطورت أنواعاً جديدة من الكوفي، وواكبت مسيرة الخط المنسوب فيها مسيرته في العراق، وسابقتها في تجويده، وتطور تدريسه فيها حتى أصبح له معلمون متخصصون متفرغون لتعليمه، يعملون بناء على أسس محددة يمكن أن نرى مثالاً لها في كتاب العناية الربانية في الطريقة الشعبانية لزين الدين شعبان بن محمد الآثاري، وقد أدى هذا إلى تطور كبير في خطي الثلث والثلثين.

وفي الوقت نفسه، ظهر وتطور في فارس خط التعليق بعد أن حلّت الحروف العربية محل الحروف الفهلوية في كتابة اللغة الفارسية، وربما كان هذا الخط تطوراً عن خطي التوقيع والرقاع تعود بداياته الأولى إلى أوائل القرن الرابع الهجري، وقد اكتسب خصائصه المعروفة في القرن السابع الهجري، ليقوم خطاط مبدع في القرن التاسع الهجري هو مير علي التبريزي بابتداع وتجويد خط متطور عنه سمي نسخ التعليق أو نستعليق، يمتاز بالرقة والرشاقة والتناغم الجميل بين الرقة والغلظ في كتابة حروفه ومدّاته، ووضع له نسباً خاصة، وقد اشتهر باسم الخط الفارسي.

	
مخطوطة تعود إلى القرن الثالث عشر الهجري تقريباً، بعض الأوراق الأولى مذهّبة تذهيباً كاملاً ومزوقة ببعض الرسوم النباتية بألوان متعددة.	الكواكب الدرية كُتبت عام 843هـ، 1439م، على كاغد عربي سميك بخطي الثلث والنسخ المملوكي بعدة ألوان.

المدرسة العثمانية:

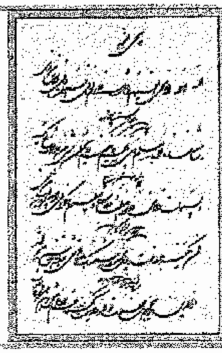
يمكن القول إن تطور خط النسخ في الشام، والثلث والثلثين في مصر شكّلا منهلاً نهل منه الخطاطون الأتراك وأساساً اعتمدوا عليه ليحدثوا نقلة مهمة في تجويد بعض أنواع الخط المنسوب، وقد أدى استقدام السلاطين لخيرة خطاطي العراق والشام ومصر، ضمن من استقدموهم من فنانين وصنّاع إلى الآستانة، دوراً كبيراً في النهضة الخطية التي شهدتها الدولة العثمانية، وكان الأتراك يستخدمون خط التعليق الفارسي في كتابة لغتهم التي كانت قد تحولت أيضاً إلى الحروف العربية، بالإضافة إلى الخطوط المنسوبة التي كانت لها استخدامات مختلفة، وقد برز في أواخر القرن التاسع خطاطان اتبعا طريقة عبد الله الصيرفي البغدادي كان لهما دور كبير في تطور تجويد الخط العربي، أولهما الشيخ حمد الله الأماسي الذي جمع خطوط ياقوت المحفوظة في الخزانة العثمانية، فدرسها، وانتقى من حروفها أجمل الأشكال والأساليب، لتكون هادياً ودليلاً له في تطويره للأداء الجمالي للخطوط المنسوبة، وثانيهما الخطاط أحمد القره حصاري الذي برع في التراكيب والتشكيلات الخطية، وقد أدى التنافس بينهما إلى توسيع دائرة المجودين لتنتهي في أواخر القرن الحادي عشر الهجري إلى الحافظ عثمان بن علي الخطاط المجود الشهير صاحب المصاحف الذي استقرت الأقلام الستة بطريقته، ثم أتى الخطاط المبدع مصطفى راقم في أواخر القرن الثاني عشر الهجري ليضع اللمسات الأخيرة على طريقة تجويد جليّ الثلث التي لا تزال متبعة حتى الآن، وقام الخطاط سامي أفندي بتطوير الأرقام وعلامات التشكيل وإشارات الحروف المهملة حتى بلغت شكلها المعروف اليوم، وقد تسابق الخطاطون في تراكيب خط الثلث وجليّه مما أدى إلى تطور جمالي كبير فيها كان من نتيجته إجراء بعض التعديلات في مقاييس بعض الحروف بما يخدم التشكيل الخطي، وإحداث علاقات من التناغم بين غلظ القلم ورقة التشكيل وإشارات الحروف المهملة، وانتهى تجويد الثلث والنسخ والرقاع إلى فرعين على درجة عالية من الجمال يقف على رأس أولهما الخطاط قاضي العسكر مصطفى عزت، ويقف على رأس الثاني الخطاط محمد شوقي، من ناحية

أخرى، كان خط نسخ التعليق الفارسي يتطور بشكل تدريجي، عندما أتى الخطاط الشهير مير عماد الحسني في أواخر القرن العاشر الهجري فدرس هذا الخط، وارتقى به إلى درجة عالية من التناسق والجمال والرقة، وقام تلميذه درويش عبدي البخاري بنقل طريقته إلى إسطنبول، حيث أقبل الخطاطون على استخدامها في كتابة القطع الخطية، وقام محمد أسعد اليساري باشتقاق طريقة جديدة منه أقبل عليها كثير من الخطاطين، وخصوصاً جليّها الذي طوره الخطاط مصطفى عزت أفندي ابن اليساري، إلا أن خط التعليق التركي لم يرقَ إلى جماليات الفارسي، فلقد أهمل الأتراك الشكل التركيبي منه، وقللوا من مرونته ورشاقته.

وقد أضافت المدرسة العثمانية بعض الإضافات النوعية، فظهر الخط الديواني الذي تعود جذوره إلى التوقيع والرقاع والتعليق، وتطور بشكليه العادي والجلي، فوضع أصوله الخطاط محمد منيف في عهد السلطان محمد الثاني، ثم طورها ونشرها الصدر الأعظم شهلا باشا في عهد السلطان أحمد الثالث وجوّدها السلطان مصطفى خان، ثم طورها الخطاط نعيم، وبرع في هذا الخط الخطاط سامي، والحاج أحمد الكامل آخر رئيس للخطاطين في الدولة العثمانية، بالإضافة إلى ممتاز بك الذي وضع في عهد السلطان عبد المجيد خان قاعدة لخط آخر أضافه العثمانيون، هو خط الرقعة الذي طوره الخطاط محمد عزت أفندي، وهو خط يصلح للاستخدام اليومي وليس للأعمال الفنية، وابتكر الخطاط عارف حكمت خطاً سماه السنبلي، إلا أنه لم ينتشر رغم أنه على درجة لا بأس بها من الجمال، وطور الخطاطون العثمانيون تصميم الطغراء التي تعود بداياتها إلى سلاطين المماليك في مصر، واستخدمها السلاطين العثمانيون جميعاً.

كما اهتمت المدرسة العثمانية بتعليم الخط وتنشئة الخطاطين، حتى إن كثيراً من سلاطينها ووزرائها تعلموه، وقد استفادت هذه المدرسة من التقاليد التي كانت المدرسة المصرية قد أرستها، وأصبح سائداً نظام منح الشهادة أو الإجازة الذي كان ابن الصايغ قد وضعه، وقد مال الخطاطون، حتى المتميزون منهم، إلى محاكاة خطوط سابقيهم وتقليدها، الأمر الذي يمكن أن يكون أحد أسباب الروح

المحافظة التي سادت المدرسة العثمانية بعد المجودين الأعلام.



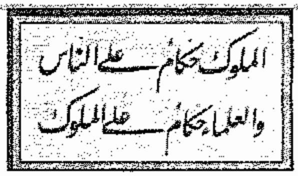
خط التعليق (سكستة) للخطاط مهدي عطريان (أصفهان 1336هـ).



خطّ جليّ الثلث، للخطاط داود بكتاش (أضنة، 1383هـ، 1963م).



خط المحقّق والريحاني، للخطاط صاواش جويك (أنطاليا، 1372هـ، 1953م).



خطّ جليّ التعليق، عبد العزيز حسن أبو الخير (القاهرة، 1354هـ، 1935م).



خط الثلث والنسخ للخطاط أ. رشيد بت (جهلسوم، 1364هـ، 1944م).

المدارس العربية الحديثة:

ظلّت شجرة الخط في البلدان العربية مثمرة رغم الإهمال والظلال التي حجبت عنها النور بعد تركز الأضواء على الآستانة، فاستمر الخط العربي في العراق لينتقل نقلة نوعية تتميز بالقوة والجمال على يد الخطاط الكبير هاشم محمد البغدادي الذي جود جميع أنواع الخط العربي بخصوصية كانت أساساً لمدرسة العراق الحديثة تجمع ميزات المدرسة العراقية والمدرسة المصرية والمدرسة التركية، وفي الشام، انتهى الأمر إلى الخطاط مصطفى السباعي الذي كان هو والخطاط التركي يوسف رسا، وتلميذه ممدوح الشريف أساتذة للخطاط بدوي الديراني الذي

جود جميع الخطوط بأسلوب متميز جميل، وطبع خط التعليق بطابعه الخاص كما طور طريقة جميلة من الخط الديواني، بالإضافة إلى إجادته للخط الكوفي، مما جعله رأساً للنهضة الخطية في الشام، أما في مصر، فقد استمر الخط العربي عبر عدد كبير من الخطاطين حتى كان عهد أسرة محمد علي، حيث اتجهت الأضواء مرة أخرى إلى القاهرة، فبرز الخطاط محمد مؤنس الذي أخذ الخط عن والده، وبرع فيه، وكان صاحب الفضل الأول في النهضة الخطية الحديثة في مصر، وقد درّس عدداً كبيراً من الخطاطين، ووضع كتاب الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف.

ثم كان هناك عدد من الخطاطين الأفذاذ أمثال محمد جعفر ومصطفى الحريري ومحمد الجمل وعدد كبير من الأساتذة الذين درّسوا في مدرسة تحسين الخطوط الملكية التي أنشأها السلطان فؤاد بعد الانقلاب الكمالي الذي عصف بالحروف العربية في تركيا، وكان من أبرزهم الخطاط التركي عبد العزيز الرفاعي، والخطاط مصطفى غزلان الذي طور الخط الديواني تطويراً جمالياً كبيراً، والأستاذ يوسف أحمد الذي أحيا الخط الكوفي من جديد وقام بتدريسه ونشره، والخطاط محمد حسني الدمشقي الذي برع كثيراً في التراكيب الخطية التي ابتدع فيها أسلوباً خاصاً اتبُع من بعده، ويضاف إلى هؤلاء عدد كبير من الخطاطين الأعلام أمثال محمد إبراهيم الذي افتتح في الإسكندرية مدرسة خاصة لتعليم الخط، وأحيا بعض أنواع الخط الكوفي، والأستاذ سيد إبراهيم الذي كان من أوائل المدرسين في مدرسة تحسين الخطوط الملكية وأستاذاً لعدد كبير من الخطاطين والأستاذ محمد عبد القادر، كبير مفتشي مدارس تحسين الخطوط المنتشرة اليوم في أنحاء مصر.

وفي المغرب العربي، حافظ الخط العربي على بعض سمات الخطوط الأولى، وظهرت أولى أساليبه في القيروان كاشتقاق يحمل سمات جمالية خاصة عالية من خط المصاحف الكوفي، عُرف بالخط القيرواني، ثم تطور عنه خط نُسب إلى المهديّة، وتطور في الأندلس نوعان أساسيان أحدهما تكثر فيه الزوايا سُميّ

بالكوفي الأندلسي والآخر تكثر فيه الانحناءات والاستدارات سُمي بالقرطبي أو الأندلسي، استخدم في نسخ المصاحف والكتب وكان لتعليمه تقاليد خاصة في الأندلس والمغرب، وقد ساد هذا النوع في المغرب العربي كله حتى أواخر حكم الموحدين، ثم ظهر الخط الفاسي ثم السوداني أو التمبكتي (نسبة إلى تمبكتو في مالي)، ويمتاز بكبره وغلظه، والتونسي الذي يعد أكثر الخطوط المغربية مرونة، والجزائري وهو حاد الزوايا، ويستخدم الخطاطون في المغرب العربي أقلاماً تختلف عن أقلام المشارقة من حيث بريها وقطتها التي تميل إلى الاستدارة، وفي العقود الأخيرة، شاع استخدام الخطوط العربية المشرقية للاستخدامات الفنية بشكل كبير، وأقبل الخطاطون المغاربة على تعلمها وتجويدها.

وقد ظهرت في البلدان العربية تصاميم فنية لخطوط جديدة، وتم إحياء وتطوير بعض أنواعها الجميلة المهملة، وانتشرت اللوحات الخطيّة ومعارضها، إلا أن الخط العربي لم يعد يلقى العناية والتشجيع اللازمين بما يكفي من الجهات الرسمية، وأصبح يعتمد في بقائه ونموه على الجهود الفردية لفنانيه وعشاقه ومحبيه وبعض المدارس والمراكز التعليمية الفقيرة[1].

أعلام الخط العربي:

يرى بعض الباحثين أن الخليفة علي بن أبي طالب كرم الله وجهه هو أول الخطاطين، ثم خلفه الحسن البصري وبعده خالد بن أبي الهياج الذي كتب بالذهب على جدار القبلة في المسجد النبوي بالمدينة أربعاً وعشرين سورة ضمت ثلاثاً وتسعين آية من آيات القرآن الكريم، ثم جاء الخطاط مالك بن دينار الذي كتب المصاحف بالأجرة، وتوفي سنة 131هـ، وتبعه الخطاط الفذ قطبة المحرر وهو أول من حمل لقب محرر وتوفي سنة 154هـ، ثم الضحاك بن عجلان وإسحاق بن حماد وكانا أستاذين بخط الجليل.

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

ولعل رائد عصر النهضة في تطوير الخط العربي الخطاط المبدع أبو علي ابن مقلة (886- 940م) الذي وضع منهجاً للخط وهو النقطة لطول الحرف وانحنائه وانخفاضه، فكان الفنان الذي رفع الخط إلى المستوى الفني، وينسب إليه إبداعه لخطوط الثلث والنسخ وقلم التوقيعات وقد كتب في حياته مصحفين، وعمل وزيراً للمقتدر القاهر بالله وللراضي بالله ثم وشي به فقطعت يده اليمنى فكتب باليسرى، ومن الخطاطين في زمنه شقيقه عبد الله بن مقلة.

ثم كان ابن البواب سنة 413هـ وهو تلميذ ابن مقلة، ومن الأقلام المنسوبة لطريقته (الثلث المعتاد- المنثور- جليل الثلث- المسلسل- الغبار- الريحان- الرياشي...)، ومن آثاره "ديوان سلامة ابن جندل"، والقرآن المحفوظ في مكتبة شستربتي في دبلن ويظهر فيما بعد ياقوت المستعصمي علماً امتاز بجمال خطه وبراعته وإتقانه وهو القائل: "الخط هندسة روحانية وإن ظهرت بآلة جسمانية"، ويُعدّ الخطاطون الثلاثة ابن مقلة، ابن البواب، ياقوت المستعصمي نجوم عصر نهضة الخط العربي إذ دخل مرحلة القياس والوزن فصار فناً قائماً بذاته، واستمر الإبداع والتطوير على يد كثير من الخطاطين في أرجاء العالم الإسلامي كافة، مثل مير علي الوزير والشاعر والموسيقي في هراة وبخارى في القرن الخامس عشر الميلادي، وعماد الحسني في إيران، وحامد الآمدي في تركيا، وغيرهم كيوسف رسا ويوسف جلبي، وقد كانت الشام صاحبة مدرسة خاصة بها، وضع أسسها ممدوح الشريف (1885- 1934م) الذي أبدع في عدد من الخطوط، ثم توج التطوير ورسم ملامح خط عربي دمشقي أصيل الخطاط الفنان محمد بدوي الديراني (1894- 1967م) فكان خطه التعليق شامياً بإضافاته وتبسيطه، كما برع بخطوط الثلث والنسخ والرقعة، وعاصره الخطاط حلمي حباب (1909- 2000م) الذي كتب بخطوط التعليق والثلث والنسخ والكوفي، وكان في العراق الفنان الخطاط هاشم محمد البغدادي (1917- 1973م) الذي خطا في تطوير الخط خطوات واسعة وغدت كراسته "قواعد الخط العربي" مرجعاً لتعليم أنواع الخطوط العربية.

مابرحت مسيرة الخط العربي ترفد العالم العربي والإسلامي كل يوم بمبدعين جدد حملوا الرسالة بعشق لهذا التراث المتجدد- الخط العربي- أمثال الخطاطين (محمود هواري، أحمد المفتي، محمد الحداد، عدنان الشيخ عثمان، عثمان طه، محمد القاضي، أحمد الباري، محمد قنوع، عبيدة البنكي، شكري خارشو، وليد محي الدين، وآخرين).

أدوات الخط العربي:

استخدم قلم الخط (القصبة) وهي من نبات القصب بعد تجفيفه في كتابة أنواع خطوط الأسلوب اللين كافة، وعدّت القصبة الأداة الرئيسة بعد إعدادها وتجهيزها الذي يمر بأربع مراحل هي الفتح والشق والنحت والقطع باستخدام سكين حادة، واستخدمت الأحبار خاصة الحبر الأسود الصيني في كتابة اللوحات الخطية، ولعب الورق دوراً هاماً في ثبات الخطوط وإبراز جمالها، واستخدم الورق المصقول والخشن... واستخدمت الأدوات الهندسية في خطوط الأسلوب القاسي (اليابس) وشملت المساطر والمنقلة والفرجار والمثلثات، كما تم ابتكار المحبرة المملوءة بخطوط الحرير مكونة الليقة التي تحتفظ بالحبر وتساعد على خروجه من المحبرة على رأس القصبة بالمقدار المناسب لتحقيق أجمل الخطوط.

الخط العربي في الزمن الحاضر:

ضعف الاهتمام بتعليم الخط العربي في المدارس الرسمية، واقتصر التدريب على قواعده في الدورات التي تقيمها الجهات الرسمية (وزارة الثقافة، منظمات الشبيبة، والطلائع، وبعض المعاهد الفنية)، بينما نشهد تقدماً وتطوراً ملحوظاً تبذله الجهات التي تسهم بحفظ التراث الفني الإسلامي، والتي رأت في الخط العربي ذروة الإبداع في الفن الإسلامي، فأقامت المعارض والمسابقات الدولية، ولعل أهمها المسابقة التي يجريها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون باسطنبول (أرسيكا) تمنح إبانها الجوائز للمبدعين في الخطوط العربية والحافظين على قواعدها ولاسيما خطوط (الثلث، النسخ، الديواني...) إضافة إلى التظاهرة الفنية الكبيرة المتمثلة في

الملتقى الدولي للخط في العالم الإسلامي والتي تنظم في طهران وتشمل معرضاً وكتباً لأهم الأعمال الخطية المعاصرة سواء أكانت اتباعية(كلاسيكية) أم ذات نزعات حديثة تشكيلية ويمنح الملتقى جوائز للمتميزين.

إن توافر الخطوط الجاهزة التي أطلقها الحاسوب (الكمبيوتر) أثر في حرفة الخط وحدّ من مصدر رزق الخطاطين المحترفين مع أن خطوط الحاسوب الجاهزة لا تضاهي بأي حال فن الخط العربي صنيع الفنان الصادق الذي يستنبط الأشكال والألوان والمعاني من عالمه الداخلي المكون أصلاً من ثقافته ومعاناته على مر الأيام[1].

الخط، فن : Script art



نماذج من الخط العربي.

(1) محمد غنوم، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 836، (بتصرف).

فن الخط أحد الفنون الجميلة، وهو يقوم على التشكيل الخطّي ويعنى بالجماليات الزخرفية للحروف وعلاقاتها والحيز الذي تشغله إلى درجة تجعل الاهتمام بالتشكيل الجمالي للحروف والكلمات المخطوطة يفوق الاهتمام بمقروئيتها، ولم يقتصر استخدام فن الخط على تزيين الكتب والمخطوطات، بل تعداها إلى الآثار المعمارية والصناعات المعدنية والخشبية والنسيجية والخزفية، وغيرها من الصناعات الفنية، وكذلك النقود والطوابع، وأغلفة الكتب والمطبوعات والإعلانات، بالإضافة إلى اللوحات الفنية التي نراها في المعارض التي تُقام لهذا الفن الجميل.

يحتل فن الخط العربي مكان الصدارة بالنسبة لفنون الخط في العالم، وقد تطورت جمالياته، وتنوعت أشكاله ومدارسه كثيراً منذ القرن الأول الهجري مما جعله قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربية الإسلامية، بل إن قيمته الجمالية العالية، وسموه، جعلا الأوروبيين يقلدونه لأغراض تزيينية رغم أن قراءته تستعصي على كثير منهم، ولكتابة الخط العربي يستخدم الخطاطون أقلاماً من القصب أو أسناناً معدنية، بالإضافة إلى الأحبار والألوان وبعض الأدوات الهندسية.

ويعد الخط الصيني الذي تطور إلى فن قبل أكثر من ألفي سنة أول خط زخرفي جميل، وقد قدم الخطاطون الصينيون نماذج فنية رفيعة جعلت فن الخط في بلادهم يُعَدُّ في مرتبة أعلى من فن الرسم، وقد تعلم اليابانيون من الصينيين فن الخط في القرن السابع الميلادي، وأصبحوا من المبرزين فيه، ويستخدم الخطاطون الصينيون واليابانيون في عملهم النوع نفسه من الفُرَش التي تُستخدم في رسمهم بالإضافة إلى الأحبار[1].

خطابة : Rhetoric

الخطابة في اللغة: الخِطاب والمُخَاطَبَة: مراجعة الكلام، والخُطبة مصدر الخَطيب، وخَطَبَ الخَاطبُ على المنبر، واختَطَبَ يَخطُبُ خَطَابةً، واسم الكلام:

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

الخُطبَه، وقال الجوهري: خَطَبْتُ على المنبر خُطبَةً، بالضم، وخَطبتُ المرأة خِطبةً بالكسر، وذهب أبو اسحاق إلى أن الخُطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجع، ونحوه، والخطبة مثل الرسالة، التي لها أول وآخر[1].

الخطابة في الاصطلاح: هي مجموع قوانين يقتدر بها على الإقناع الممكن في أي موضوع يراد- والإقناع حمل السامع على التسليم بصحة المقول وصواب الفعل أو الترك[2].

والخطابة: هي "فن مشافهة الجمهور وإقناعه واستمالته"[3].

تعريف الخطيب: لغة: "الحسَنُ الخُطبة، ومن يقوم بالخطابة في المسجد وغيره، والمتحدث عن القوم"، واصطلاحاً: هو "القائم بعملية الخطابة"، فيكون الخطيب من يقوم بالخطابة لإقناع الناس بفكرة معينة أو رأي واستمالتهم والتأثير فيهم[4].

في اللغة الخطابة هي الكلام المنثور يخاطب به متكلم فصيح جمعاً من الناس لإقناعهم، والخطيب هو المتحدث عن القوم أو هو من يقوم بالخطابة، وفي تعريف العلماء هي الكلام المؤلف الذي يتضمن وعظاً وإبلاغاً على صفة مخصوصة، بمعنى أن الخطابة فن مشافهة الجمهور للتأثير عليهم أو استمالتهم، هناك ثلاثة أشياء مهمة في الخطاب: من يلقيه ؟ وكيف يلقيه ؟ وما الذي يقوله ؟ والشيء الأقل أهمية من بين هذه الصفات الثلاث هي الأخيرة.

تعريفها: هي نوع من أنواع المحادثات، وقسم من أقسام النثر، ولون من ألوانه الفنية تختص بالجماهير، بقصد الاستمالة والتأثير، وعليه فأتَمّ وأسلَم تعريف لها هو أنها: "فن مخاطبة الجماهير للتأثير عليهم واستمالتهم".

---

(1) لسان العرب، لمحمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي، (361/1)، كتاب الباء، فصل الخاء.

(2) الشيخ علي محفوظ: فن الخطابة، وإعداد الخطيب ص 13 كتاب إلكتروني.

(3) د. أحمد الحوفي: فن الخطابة، ص 5، عن ويكيبيديا.

(4) المعجم الوسيط، مادة (خطب)، مجمع اللغة العربية، ص 243.

وقد يزيد بعض الناس كونها بكلام بليغ، إلا أن هذا القيد شرط كمال يكون حسب حالة المخاطبين، لأن حقيقة البلاغة في الكلام إنما هي مطابقة الكلام لمقتضيات الأحوال، وقد يقتضي الحال أحياناً أن يتخلَّى الخطيب عن الأساليب البلاغية الصناعية.

أركانها: من هذا التعريف الموجز: "فن مخاطبة الجماهير للتأثير عليهم" نستخلص عناصر الخطبة وأركانها، فنجد ضرورة وجود الآتي:

- فن، أي: خبرة، ومعرفة، ومرانة، ومَلَكة.
- مخاطبة، أي: مشافهة، ومواجهة.
- خطيب، أي: لا مقرئٌ أو ملقٍ يقرأ كتاباً أو يُلقي موضوعاً.
- جمهور، أي: جَمْع كثير من المستمعين.
- تأثير، أي: إثارة عواطف وتنبيه شعور.

وإذا ما انعدم عنصر أو ركن من الخمس افتقدت الخطابة جزءاً مهماً منها، ولا ينبغي أن تسمى خطابة للآتي:

أ- لأنه إذا انعدم الفن والخبرة كان الكلام تهريجاً.

ب- وإذا عدمت المخاطبة كان تلاوةً أو ترديداً.

ج- وإذا لم يوجد جمهور كان الكلام حديثاً أو وصيةً.

د- وإذا لم يوجد خطيب كان إلقاءً، وقد يكون بالنيابة عن غيره.

هـ- وإذا لم يحصل تأثير كانت عديمة الثمرة ومَضْيَعةً للوقت.

فوائد الخطابة:

❖ فوائد اجتماعية:

- الحث على الأعمال التي تعود بالنفع على المستمعين.
- التنفير من الأعمال السيئة على الفرد أو المجتمع.
- إثارة حماس الناس تجاه إقناع المستمعين.
- إقناع المستمعين بمسألة مهمة.

- التعليم والتثقيف.

❖ فوائد شخصية:

- فرصة للاتصال المباشر مع الناس.
- مجال لبناء العلاقات.
- إتقان مهارة جديدة تحتاج إليها معظم المهن.
- زيادة فرص النجاح في الحياة.

الخطابة في القرآن والسنة:

من الآيات القرآن الكريم التي تدعو للخطابة وإتقانها وتصف حال الرسل وبلاغتهم قوله تعالى عن داود: ﴿وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾(سورة ص، آية 20)، ومن سنة رسول الإسلام محمد بن عبد الله قوله: "نَضَّرَ الله امرأ سمع منا شيئاً فبلغه كما سمعه فرب مبلّغ أوعى من سامع" (رواه الترمذي وقال: حديث حسن صحيح)، وقول عائشة: "كان كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم كلاماً فصلاً يفهمه كل من سمعه".

مواصفات الخطيب المتميز:

1- العلم.
2- الإعداد الجيد.
3- المهارة اللغوية.
4- إيصال رسالة مهمة.
5- الثقة بالنفس.
6- الصدق.
7- مراعاة حال السامعين.
8- الاستماع الجيد.
9- الإيمان بما يقول.

أهمية الخطابة وآثارها:

تعتبر الخطابة أثراً من آثار الرقي الإنساني ومظهراً من مظاهر التقدم الاجتماعي، ولهذا عُنِيَ بها كل شعب، واهتمت بها كل الأمم في كل زمانٍ ومكان، واتخذتها أداةً لتوجيه الجماعات، وإصلاح المجتمعات، وقد كان للعرب في ذلك الحظ الأوفى، فحفلوا بها في الجاهلية وساعد عليها وجود عدة أسباب اجتماعية أدت إلى ازدهارها ورفعة شأنها، فوصلت إلى القمة وتوّجت بالشرف والاعتزاز من تلك الأسباب ما يأتي:

1- طبيعة مواضيع الخطابة: وهي إما حثٌ على حرب، أو حض على سلم، وبطبيعة الحال لا يتعرض لهذه المواضع إلا من كان سيداً مطاعاً، لأنه الذي يُسمَع قوله ويطاع أمره في مثل تلك المواقف، وهو الذي يملك إعلان الحرب وقبول الصلح.

2- التهاني أو التعازي، وإذا أرادت قبيلة أن تهنئ قبيلةً أخرى بمكرمة، كظهور فارس أو نبوغ شاعر أو غير ذلك، فإنها ستوفد من طرفها من يؤدي ذلك عنها، وبطبيعة الحال أيضاً لن تختار إلاَ من أشرافها ليمثلوها ويعبروا عنها.

3- المفاخرات والمنافرات، ومن عادة هذين الغرضين ألا يقعان إلا بين قبيلين عظيمين، يرى كل قبيلٍ منهما أنه أعلى وأعظم من القبيل الآخر، فيرفع من شأنه ويحط من قدر من يقابله، وعليه فلن يتقدم لتعداد المفاخر إلا الفضلاء، كل ذلك يجعل مهمة الخطابة فاضلة نبيلة، ويرفعها إلى المكانة العالية.

خصائص الخطابة:

بالنظر إلى أنواع النثر من حِكَم وأمثال ووصايا ومفاخرات ونحوها وخطابة ومحاضرات، نجدها كلها ما عدا الخطابة والمحاضرة تسير في مجال فردي، ويتسم أغلبها بالاختصار والإيجاز، وتؤدّى بأي أسلوب، ويؤديها أي إنسان، أما الخطابة فهي تخص الجماهير، والخطيب قد يواجه جمهوراً مختلف الطبقات، متنوع

المشارب، مختلف المسالك، وقد يشتمل على من لا يعرفهم ولا يعرفونه، ثم هو يتقدّم إليهم موجهاً ومرشداً وقد يكون آمراً ناهياً، فعليه أن يستميلهم إلى جانبه ويقنعهم بمذهبه ويقودهم إلى مسلكه، وقد تكون الفكرة جديدة عليهم، أو ثقيلة على نفوسهم، مما يؤدي إلى تردد أو امتناع، ومن ثم فعليه أن يروض نفوسهم وإن كانت جامحة، ويقنع أذهانهم وإن كانت معاندة، فيصبح قائداً للجماهير الأبية، ومحققاً لرغباته من كافة سامعيه، على اختلاف وجهاتهم، وليس هذا بالأمر الهيّن، فقد يقدر الإنسان على ترويض الوحوش الكاسرة وتذليل الحيوانات النافرة، ويعجز عن استمالة بعض النفوس، لأنها فوق هذا وذاك كما شبَّههم عمر رضي الله عنه: "الناس كجمَل أنُف".

الفرق بين الخطابة وغيرها من فنون النثر:

لا يخلو الكلام مع الناس في كونه مع أفراد أو جماهير، فالكلام مع غير الجماهير إن كان للإفهام والبيان فهو حديث، وإن كان لحثٍّ على مصلحتهم شفقةً بهم فهو وصية، والكلام مع الجماهير، إما أن يكون لشرح حقيقة علمية، أو لبيان نظرية، فهو محاضرة، وإما أن يكون لإثارة الشعور، وبث الحماسة وتحريك العواطف، واستمالة المخاطبين، فهو خطابة.

وعليه فالخطابة، والمحادثة، والوصية، والمحاضرة، تشترك كلها في فن النثر، وتختص الخطابة والمحاضرة بالجماهير.

الفرق بين الخطابة والمحاضرة:

أ- المحاضرة هي القصد إلى حقيقة علمية أو نظرية تلم بأطرافها، وتظهر غامضها، وتزيل لبسها، وعليه فهي تعتمد الحقائق لا الخيالات، وتخاطب العقول لا العواطف، وتستهدف العلم، لا الإثارة، وتخص غالباً المثقفين.

ب- أما الخطابة فهي القصد إلى فكرة ورغبة تزيين أوضاعها وتحسّن أهدافها، وقد تكون معلومة من قبل فهي تعمد إلى الإثارة والإقناع، وتخاطب العواطف والشعور وتستهدف الاستمالة، وتعم المثقفين وغيرهم.

ويلاحظ أن الخطابة بالنسبة إلى المحاضرة قد يجتمعان وقد يفترقان، وأن المحاضرة تكون موضوعاتها دائماً وأبداً علمية، دينية كانت أو دنيوية، أما الخطابة فقد تكون موضوعاتها معلومةً بالفعل، كما في خطب الجُمَع مثلاً إذا تناول الخطيب موضوع الصدق والأمانة يحث عليهما، أو موضوع الربا يحذر منه، فإن جميع السامعين يعلمون وجوب الصدق ولزوم الأمانة كما يعلمون تحريم الربا، إلا أن الخطيب حينما يتكلم عن المعلوم فإنما يريد إثارة العواطف والشعور بما علمت، ويؤثر على السامعين بما يلقيه عليهم، ويصل بهم إلى العمل بالفعل، فلا يعدِم من السامعين من يعزم على تحرّي الصدق، أو من يندم على التعامل بالربا، وقد يوفق بالتزام هذا وإقلاع ذاك، وهذه هي الغاية من الخطابة الناجحة، ومن هذا تظهر خصائصها[1](*).

الخمير (فن): Khmer art

فن الخمير هو فن البلاد الواقعة في جنوب شرقي آسيا، وهي اليوم، جنوب فيتنام وكمبوديا، وجنوب تايلند.

ارتبط فن مملكة الخمير بالأرض الكمبودية القديمة، وترسخت أركانه بدءاً من نهاية القرن السادس حتى مطلع القرن الخامس عشر، فما إن تمثل شعب الخمير الديانات الوافدة من الهند، كالبوذية والهندوسية، واللغة السنسكريتية، إضافة إلى الفنون والتقانات والرموز الهندية، حتى أعاد صوغ هذه التأثيرات لتتفتح منذ القرن السابع في كنف فن جديد ساحر شاركت فيه وأسهمت كل من جاوة وممالك الشامبا وسيام، ويميز مؤرخو فن الخمير ثلاثة عصور لتاريخ شعب الخمير وفنونه كما يأتي:

- عصر ما قبل آنغكور Angkor: منذ بداية التاريخ الميلادي حتى نهاية القرن الثامن، وأن أقدم مملكة عرفت باسم "فونان" FouNan دامت من القرن

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(*) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

الأول الميلادي حتى نحو عام 550م، وكانت في دلتا ميكونج، وتأثرت بالطابع الهندي، ولكن الدلائل المباشرة عليها، أو المعاصرة لها قليلة، وقد أسهمت العلاقات الصينية في ذكر اسمها في ستة أو سبعة نقوش حجرية باللغة السنسكريتية، كما أن التنقيبات الأثرية بين عامي 1938- 1945 أظهرت آثاراً أسهمت في إغناء المعلومات عن شعب الخمير وفنونه.

وبعد مملكة فونان، ظهرت مملكة "تشين لا" ChenLa، كان مركزها في أعالي أراضي حوض الميكونج الأوسط، وقد عرف رجالها باسم كامبوجا Kambuja، وهم من جماعات الخمير أجداد الكمبوديين المعاصرين، وفي بداية القرن السابع ظهرت في تلك المملكة أقدم شواهد كتابية بلغة خميرية.

ميّز مؤرخو فن الخمير اثني عشر طرازاً فنياً متتابعاً سُمي كل منها باسم مبنى متميز، واتسمت جميعاً بالطابع الديني.

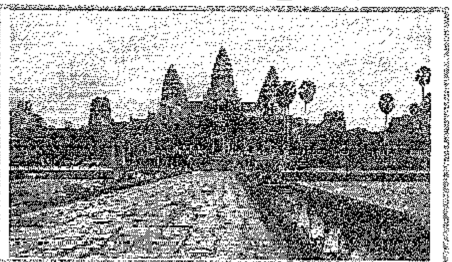
- فن عصر آنغكور: عاصمة شعب خمير منذ القرن التاسع حتى القرن الثالث عشر، باستثناء فترة انتقالية دامت نحو عشرين سنة.
- فن عصر ما بعد آنغكور: منذ القرن الرابع عشر حتى العصر الحاضر.

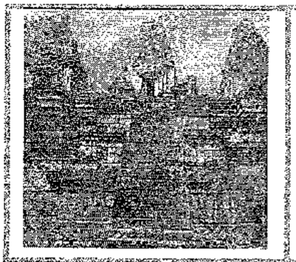
تأسيس مدن شعب خمير:

يدرك الناظر إلى المدينة من علٍ، أو الواقف على أطلال العاصمة السابقة- هاريهارالايا، أن لشعب الخمير دراية في تنظيم المدن واسعة، وحباً لما هو عظيم في العمران، وأكدت التنقيبات الأثرية أن لمدينة أوك إيو OcEo في ترانسباساك Transbassac سوراً يشاهد من الجو، وأن أبعاد مخططها المستطيل هي 3000 ×1500م، وثمة قناة محورية تجتازها على امتداد طولها، وتستمر مسافة 15كم في جهة جنوب غرب، نحو البحر في منطقة تاكيف Ta Kev، إضافة إلى سلسلة من الأقنية تجتاز المقاطعات مثل تاكيف وشو دوك Chau J Doc وظيفتها إقامة صلات بين خليج تايوان وداخل البلاد مما يدل على أهمية التجارة البحرية، وكانت مدينة (وك إيو) مقسمة بأربعة طرق مائية طولانية، وبأقنية أصغر تتقاطع معها بزوايا قائمة.

العمارة:

من أقدم أشكال المباني الدينية المعمارية الأبراج المعابد المبنية بالآجر، وكانت في بداية القرن السابع، منعزلة عن بعضها ثم تجمعت، في بداية القرن التاسع، فوق قاعدة واسعة ومشتركة، مُشكلة ستة أبراج موزعة في صفين على القاعدة الواسعة نفسها في كل من هاريهارايهارا (براه كو Prah Ko)، والمبنى الصغير في بانتياي سراي Banteai Srei، وفي بداية القرن التاسع، ظهر عنصر معماري جديد هو "هرم بدرجات للمعبد الجبل"، وعدّ هذا الهرم المدرج تقليداً للجبل الإلهي في مركز عالم الأرباب، ويوجد مثل هذا الهرم في كولين Kulen، وباكونغ Bakong، وفنوم باخينغ Phnom Bakheng.





معبد آنغكور فات	هرم بدرجات للمعبد الجبل

وفي منتصف القرن العاشر، شيد في آنغكور، وفي ميبون Mebon الشرقية، وفي بري روب Pre Rup خاصة أول إنجاز كبير لمعبد خْميري يتألف من خمسة أبراج معابد من الآجر، أحدها في الوسط، والأربعة الأخرى في الزوايا الأربع على القسم العلوي من الهرم المدرّج، ثم ظهرت إضافة معمارية ثالثة جديدة هي الرواق، وبعدما كانت سقوف الأروقة من الخشب، ثم من الآجر، أصبحت أخيراً من الحجر الرملي، وفي بداية القرن الحادي عشر، شيد في تاكيو Ta Keo في آنغكور خمسة أبراج من الحجر الرملي في قمة الهرم، والرواق المحيط بالمبنى.

ويعود معبد آنغكور فات Angkor Vat، المجموعة المعمارية الأكثر كمالاً في فن خمير، إلى النصف الأول من القرن الثاني عشر، ويمتد مكانياً لتبدو مبانيه منطلقة نحو السماء في أجمل منظر معماري، وثمة وجوه إنسانية جميلة

وزخارف في الزوايا ومنحوتات تمثّل العمالقة تدعم الثعبان الذي يستقبل الزائرين في جهتي المدخل الصغير التزييني، والزخرفة الحيوانية مثل (الثعبان Nags) وغيره، كان الساكف Le Linteau في الأصل تقليداً للقوس الخشبية المزيّنة بأغصان نباتية وغيرها مِن الزخارف، وفي بداية القرن التاسع تَجَسَّد التجديدُ الفني بطراز كولين Kulen وفيه تضافرت، في تشكيل فني رائع، المنحوتات النباتية والآدمية والحيوانية، والأعمدة المثمنة المزينة، والعناصر التزيينية الزخرفية المحوّرة.

وفي نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر ظهر طراز بايون Bayon الطائر الخرافي Gadura عدوّ الثعبان Nags وصار عنصراً زخرفياً، والثعبان تدعمه عمالقة الخير Devas وعمالقة الشر Asuras، وتتجلى منحوتات شعب الخمير بأسلوب واقعي جميل في سامبور، وفي باكونغ.

في منتصف القرن العاشر ظهر التجديد الفني في بانتياي سراي Banteai Srei حيث تزخر مساحات كبيرة من واجهات المعابد بمنحوتات معقدة رائعة تشع رقة وجمالاً، ومن المواضيع المنحوتة "أبساراس تيلوت تاما" Absaras Tilot Tama بين عملاقين خبيثين، وثمة منحوتات صغيرة في بافوون Paphuon تعود إلى منتصف القرن الحادي عشر، إضافة إلى منحوتات كبيرة لمعبد آنغكور فات (المدينة-المعبد) من النصف الأول من القرن الثاني عشر، ومع طراز "بايون" Bayon، في نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر، بدأت ظاهرة جديدة تعتمد الواقعية وتؤثر صور الأحداث اليومية.

دلت أقدم التماثيل على أن شعب الخمير قصيرو القامة، وتميزت تماثيل رباتهم، زوجات شيفا، بأجسامهم المائلة اقتداء بالفن الهندي، وكان يعلو الرأس لباس أسطواني الشكل، وفي القرن السابع ظهرت تماثيل كبيرة ومستقيمة متباعدة الأقدام، وللتمثال إطار بشكل قوس يدعمه، وكانت هذه تماثيل كل من هاريهاراس Hariharas وفيشنو Visnu وشيفا Shiva المتوحدين في كائن واحد، وإذا خالط ملامح الوجوه بعض الجمود، فإن الجسم يتميز بعظمة الهدوء، وجمالية

حسّ التشكيل النحتي، وتتجلى تلك الخصائص الفنية والجمالية في تمثال هاريهارا من برج آندت Prasat Andet في متحف فنوم بينه Phnom Penh.

وصل فن نحت شعب الخمير، في بداية القرن الثالث عشر إلى عصر عرف باسم "ابتسامة آنغكور"، وفيه تجلّى الاهتمام بالتعبير وبملامح الوجه، والعيون نصف المغمضة، واتسمت التماثيل البوذية بالصفاء والهدوء والانطواء بعيداً عن العالم اليومي، إن في العينين المغمضتين وفي ابتسامة آنغكور غير المحددة عاطفة نبيلة يغمر بها الإله الكائنات جميعاً، والجدير بالذكر أن الملك عصرئذٍ كان جافامان السابع Javaman VII الذي اشتهر بقوله المأثور: "يتألم الملك من آلام أتباعه أكثر من تألمه من آلامه، لأن الألم العام هو الذي يثير ألم الملوك وليست آلامهم الخاصة".

كانت تماثيل "حراس الأبواب" Dvarapalas تقف استعداداً وأسلحتها الطويلة إلى جانبها، وفي منتصف القرن الحادي عشر صار السلاح كتلة حجرية والطراز- بافوون- ، ثم انتقل السلاح إلى مقدمة الحراس، أما تماثيل "أبساراس" Apsaras فهي تماثيل إنسانية تميزت بجمال الشعر وثنيات ملابسها الجميلة، وقد ساعدت هذه التفاصيل الباحثين على تحديد تاريخ العمل الفني.

صنع فنانو الخمير تماثيل من الذهب والفضة والبرونز وأبدعوا في صنعها، ولكنها قليلة ونادرة، ويعد تمثال فيشنو أكبر التماثيل المعدنية وأجملها، وقد عثر عليه في ميبون Mebon الغربية في آنغكور، وفي عصر بايون، كثرت الآثار البرونزية، ولكنها من نوعية منخفضة لأنها صنعت بالجملة.

دلّت الآثار المكتشفة على صلات شعب خمير بعالم البحر المتوسط، والهند، والصين، وإيران، وكان للأختام ونقوشها عند الخمير أهمية كبيرة إضافة إلى أهميتها الوثائقية وقيمتها الفنية، وأبدع شعب الخمير أجمل رسومه الجدارية التي تعود إلى القرن التاسع عشر، واهتم بالرسم على لوحات تمثل حياة بوذا وملحمة "ريم كير" Ream Ker، وتجدر الإشارة إلى جمالية منحوتاته الواقعية وبراعة ذلك الشعب في إبراز حركة المصارعين[1].

---

(1) بشير زهدي، الموسوعة العربية، المجلد التاسع، ص 11، (بتصرف).

الخيال الجامح (فن): Fantastic (art)

في عام 1825، وبعد النجاح الباهر لقصص هوفمن، تشكل الخيال الجامح جنساً أدبياً، وصار المصطلح، من حينه، صيغة سحرية تغطي أكثر النتاجات الأدبية تنوعاً، وحمل من "ارتباطه بالعائدين من العالم الآخر" و"الأرواح والشياطين" معنى خاصاً، بعد أن كان في القرن السادس عشر يعني "المتخيل أو صاحب الرؤى الذي يقتات بالأوهام" وفي القرن العشرين، ومع اقتحام الخيال الجامح عوالم الأدب والشعر والفن والعمارة والموسيقى وغيرها، اتسع المفهوم وامتد ليشمل معاني أخرى(•).

الخيال الجامح في الفن:

الخيال الجامح هو الشعور بالغموض والالتباس واللاواقعية، والإحساس بالقلق يتسلل إلى العلاقة بين المشاهد والعمل الفني، به يستحضر الفنان الغيب، سواء أكان ذلك عن عمد وتصميم أم بتداعيات لا إرادية، وبوساطته يُضمِّن عمله كل ما يصدم العقل: حتمية الموت، والجهل بالمستقبل، والظواهر الطبيعية غير المتوقعة، وهشاشة المدنيات، إن مثل هذا الشعور لا يرتبط بالعصور ولا بالأجناس ولا بالمدارس، فما برح إنسان العصر الحالي شديد التأثر بعالم الخيال الجامح يستشعره إذا ما وقف أمام تميمة أفريقية قادمة من غابر الأزمان أو لوحة من صنع فنان معاصر.

كتب غويا في مقدمة كتابه الثاني "أهواء": "إن رقاد الفكر يولّد المسوخ" والحلم هو اللغة العالمية الشاملة، والوسيلة المثلى تعبر بوساطته الشعوب كافة عما في اللاشعور من رواسب قديمة، إن لكل ديانة في أولوياتها أحداثاً خيالية خارقة يسعى الفنانون للتعبير عنها، فبفضلها ينجو الفرد من قوانين الطبيعة القاهرة (بعث أوزيريس والمسيح، وولادة بوذا المعجزة وأساطير الإغريق القديمة وكلكامش الرافدي وغيرها).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

ولد الخيال الجامح مع ولادة الفن، وارتبط كما يبدو مع النماذج الأصلية الكبرى التي رسخها في الذاكرة الجمعية تساؤل الإنسان الحائر حيال المبادئ الأولية، وإلى بواعث العصور السحرية الدينية السابقة أضاف القرن الماضي حوافز اللاوعي، وفي توزع الإنسان بين الخير والشر تحول اللاوعي في آداب وفنون الإنسان المعاصر إلى العبث واللامعقول، والخيال الجامح حاضر في فنون البلدان جميعاً وفي كل العصور، وهو لا يخضع لقواعد محددة في الابتكار، وإذا ما شجعته بعض المدارس الفنية وجعلته محط اهتمامها، فمن الملائم دراسته في محيط مفهوماتها الجمالية الخاصة بها، ومع اتخاذ الخيال الجامح أكثر المظاهر تنوعاً، يبقى، كغاية، خاضعاً لبعض الثوابت المساعدة على دراسته، وعليه فالخيال الجامح، قبل أي شيء آخر، تعبير عن القلق من المريب، وغير المألوف، والمرهوب الجانب، وأشكال الممسوخ، وكل أشكال المخلوقات الغريبة.

الخيال الجامح في العمارة:

ينحصر مبدأ العمارة الخارقة في تحدي قواعد القياس والتوازن (برج بابل- الزقورة)، واستحضار المصورين له غالباً ما يجيء مضللاً ومحيراً أكثر من الواقع، فالقصر المبني على رأس إبرة (مخطوطة محفوظة في فيينا القرن الثالث عشر) هو التعبير الأكثر كمالاً لعمارة مستحيلة، كما أن كنيسة سان ميشيل ديغوي على صخرة، رد على تجربة الهلاك والوقوع في الجحيم، وإغواء كل ما هو ضخم وهائل كالمعابد التي تخترق السماء هو ما يميز الزقورات الرافدية والأهرامات الفرعونية.

وثمة خيال جامح وليد الخوف من الفراغ (غوبورا سريراغام، والكنائس الباروكية لسلفادور)، كما أن أحد الأطروحات المفضلة لدى المخيلة الخارقة: المتاهة التي استحوذت على عقول البنائين بدءاً من قصر مينوس في الأسطورة اليونانية وانتهاء بالتعرجات والمنعطفات بين أشجار شُذِّبت حسب الطلب لهانس فريدمان في القرن الخامس عشر، وفي حدائق القرن الثامن عشر سعى الفنانون، باستخدام النبات والأطلال، إلى خلق المرعب والخلاب معاً، وصار الشعار: "على المعماري أن يحاصر المشاهد ويورطه في إغواء الرائع والخارق".

الخيال الجامح في النحت:

الحجر وسيلة نقل أصيلة لخوف مقدس (نصب يسكن الإله فيه- بيت إيل) وكل حجر يتجاوز حجم الحجارة المألوفة يستثير الشعور بالغرابة، وهذا الشعور قابل للزيادة إذا ما تعلق الأمر بأشكال إنسانية ذات غايات مجهولة (تماثيل جزيرة الفصح، الرؤوس العملاقة في أولميك فينتا)، سعى الخيال الجامح إلى استحضار ما لا يستطيع أحد أن يراه، فالعابدون بعيونهم الجاحظة الواسعة في تل أسمر (الألف الثالثة ق.م)، والموتى العائدون إلى الحياة في مقبرة جوار Jouarre (القرن السابع ب.م) يتسمون بمظاهر الانبهار غير المشروطة نفسها، كما ابتكر آلهة هجينة ترمز خصائصها المروعة إلى القوى الخيرة المكلفة بطرد قوى الشر والشياطين المجنحة، فعلى النحت ذي الأغراض السحرية أن يضلل القوى الشريرة أو أن يبطل تأثيرها، تلك هي الغاية التي ترنو إليها حتى اليوم التمائم الأفريقية المحفوفة بالإبر أو بالمعادن المدببة، واستعار كل من الفن الرومي والفن القوطي من الشرق الأشكال الحيوانية كلها: تنانين برقابها الطويلة المتشابكة التي تزين لوح نارمر (متحف القاهرة)، ومخالب، وطيور- عقارب، وأفاع خرافية لها رؤوس ديكة، ولقد ألحت المسيحية، بتهويلها الخطيئة والموت، إلى التفسخ والانحلال، وابتداء من عصر النهضة، راح الفنان يسعى إلى ما يفتن ويقلق ويشوش (وحوش حديقة بومارتزو)، ويصنع الغريب المدهش من المفارقة القائمة ما بين الأثر والمكان الذي يؤويه (الاضطراب غير المألوف لأشكال تمثيلية استحضارية على الدرج المدوّخ في البرتغال).

الخيال الجامح في التصوير والجرافيك:

التصوير هو الوسيلة الرئيسة في فن الخيال الجامح، فهو الأكثر إيحاءً، والأشد تغريباً وإثارة للبلبلة، إذ يتيح المجال واسعاً أمام تداخل الواقع بالحلم: انطباعات تثير القلق لأيد مبتورة في العصر الحجري القديم على "جدران كهف غارغاس في البيرينة"، وقوى مفترسة تترصد الأرواح في كتب الموتى المصرية، وآلهة هجينة لا تحصى تدير شعائر خاصة بالموتى (توت وأنوبيس في مصر)، وساق مقطوعة

حلت محلها مرآة يتصاعد منها الدخان، فالبتر والمرآة السحرية من مدخرات فن الخيال الجامح، التي اتخذت عبر العصور، بجانب مجموعة صور الأطياف والأشباح المعتادة للموتى والمسوخ، الأشكال نفسها الحاملة للدلالات الأولية والثانوية مثل: العين وعين الآلهة الموجودة في كل مكان (ميترا متعددة العيون)، والعين الشريرة والبيضة، والحيوانات المكلفة باصطحاب الأرواح إلى العالم الآخر.

وتختلف المعاني والنزعات من حضارة لأخرى، فالهيكل العظمي عند المسيحيين صورة للتهديد، في حين أنه يدفع الأبيقوريين للتمتع بالحياة، كما كان فن العصور الوسطى في الغرب تحذيراً شاملاً وجماعياً واسعاً حيال القوى الجهنمية: وجوه ممسوخة لها أذرع، ورجال متوحشون، وتنانين مزودة بأجنحة خفافيش مستعارة من الصين، وساحرات ذات أظلاف، وشياطين بمخالب تستحوذ على المخيلة، وقد توزعت هذه المخاوف في ثلاث دوريات: الحيوانيات والجهنميات والرؤيات التي صورت بنجاح الخوف العظيم من عام 1000، وامتد هذا الخوف إلى القرن الثاني عشر بتنبؤات جواشيم دو فلور، وإلى عصر النهضة في رسوم كثير من الفنانين.

كانت آثار جيروم بوش الفنية، وعصر النهضة في أوجه، سفراً لضروب الرعب في القرون الوسطى، ومع ذلك فإن انزياحاً ذا مغزى قد حدث، ألا وهو الاهتمام بالماورائيات، حيث تقتات سوداوية دورر التي حلت محل الخوف من الجحيم، في حين كان المنجمون والعرافات تواكب كل مذابح الإصلاح.



دادو: هسبيتال "Hspital" (متحف جان بوشيه، باريس)



جيروم بوش: "حمل الصليب" (نحو عام 1505)

لم تكن الاتباعية (الكلاسيكية) مواتية للأجواء الغريبة التي حافظ عليها التكلفيون والتي عبر عنها فنانو اللورين بنجاح باهر، ولكن شكلاً من أشكال "العبث والأباطيل" كان يحرض على مقاربات غريبة وتخيلات ملتبسة تدور حول

الشرط الإنساني وواقعه، وبالتوازي مع رواج علم التنجيم الذي وسم نهاية القرن التاسع عشر، أصاب الخيال الجامح والميل إليه نجاحاً باهراً، وتزايدت الرموز: حيوانات خرافية، وأقنعة، وأشباح، وحشرات هجينة، وشخوص أسطوريون (بروميثيوس وأورفيوس)، أبرز التصوير الميتافيزيقي والسريالية، فيما بعد، الطرق الملتوية التي يقرض العبث بوساطتها الحياة اليومية (دي كيريكو وماغريت)، ومصدر معوقات المخيلة التي تحول دون انطلاقها (دالي وبول دلفو)، إن منهجة الصدفة والتداعيات الغريبة أفسحت في المجال واسعاً أمام استيهامات اللاوعي، وتلتحق السريالية عند فيكتور برومر أو ماتا بخفايا السحر وأسراره، وقد برهن كل من وولز وإيف تانغي وهنري ميشو أن الشعور بالقلق لا يختفي مع الرائع التقليدي، ولكنه يطرق أشد المناطق ظلمة، تلك المناطق التي سلط عليها الفن الشعبي والهيبريالية (الواقعية المغرقة بواقعيتها) الضوء[1].

خيال الظل : Shadow theater

نوع من المسرحيات تُلْقَى فيها ظلال أشكال الدمى المتحركة أو الممثلين على الشاشة، ويقف الممثلون أو الدمى خلف الشاشة ويلقي الضوء ظلالهم على الشاشة، وتُمثَّل المسرحية إيمائياً (بلا كلمات) عادة[2].

يعرف خيال الظل أيضاً بـ"شخوص الخيال"، و"ظل الخيال"، و"طيف الخيال"، و"خيال الستار"، و"ذي الخيال" هو فن شعبي انتقل إلى العالم الإسلامي من الصين أو الهند عن طريق بلاد فارس واشتهر به العصر المملوكي على وجه الخصوص، ويعتمد هذا الفن على دمى من الجلود المجففة ذات الألوان المتباينة، تتراوح أطوالها بين ثلاثين وخمسين سنتيمتراً، ويتم تحريكها بعصا وراء ستار من القماش الأبيض المسلط عليه الضوء، مما يجعل ظلها هو الذي يبرز للمشاهدين، وكان محرك الدمى، وهو فنان محترف، يعرف باسم "مخايلي" أو "محرك الشخوص"[3].

---

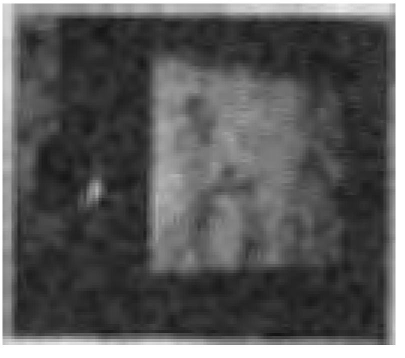
(1) فاتق دحدوح، محمد حسام الدين، المصدر السابق، ص 61، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(3) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

لم يعرف فن المسرح في العالم الإسلامي والعربي، لأسباب دينية، لكن ظواهر مسرحية بديلة سدت مسده، منها "الحكواتي"، و"الأراجوز"، و"صندوق الدنيا"، و"خيال الظل" Chinese shadows أو Shadow Theater الذي عرف في بلاد الشام باسم شخصين من شخوصه هما "كراكوز" و"عيواظ"، ولعله أهمها وأقربها إلى المسرح المتعارف عليه.

يتم التمثيل في "خيال الظل" على ستارة من القماش الأبيض تنعكس عليها من الخلف شخوص من الجلد الملون المخرم، بوساطة مصباح يعكس ظلالها على الستارة، وتتحرك هذه الشخوص وأعضاؤها (الرأس والأيدي والأرجل) بوساطة عصي أو قضبان خشبية أو خيوط يمسك بها "الكراكوزاتي"- كما يسمى بلهجة أهل دمشق، أو "الخليلاتي" بلهجة أهل حلب- كما يتطلب المشهد، ويرافق ذلك بحوار يلقيه "الكراكوزاتي" وحده، بألسنة الشخوص جميعاً، ويلوّن صوته كما يتطلب كل شخص، بحيث تلتصق بالشخص سمات خاصة به، يعرف بها في جميع الفصول، وتدرك من صوته، إضافة إلى شكله الكاريكاتوري.



نموذج حديث لخيال الظل

يرجح المستشرقون الألمان، ومنهم جورج يعقوب، مدير معهد اللغات الشرقية في جامعة كيل، وبول كالا مدير المعهد الشرقي في جامعة بون، أن الموطن الأصلي لفن "خيال الظل" هو الهند، وبعضهم يزعم أنه جاوه، ثم انتشر في سيلان وسيام والصين، والصينيون هم الذين نقلوه إلى العالم الإسلامي بشهادة المؤرخ الفارسي رشيد الدين المتوفى عام 1388م في كتابه "جامع التواريخ".

ذاع صيت "خيال الظل" في البلاد العربية، في القرن الرابع عشر، وأقبل الناس، الخاصة ثم العامة، على مشاهدة فصوله، وكانت الواحدة منها تسمى "بابة"، حتى أن صاحب كتاب "فوات الوفيات" يروي أبياتاً ثلاثة تدور حول هذا الفن منسوبة إلى "وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم"، الذي عاش في تلك الحقبة، هي:

رأيت خيال الظل أعظم عبرة
لمن كان في علم الحقائق راقي
شخوصاً وأصواتاً تخالف بعضها
بعضاً، وأشكالاً بغير وفاق
تجيء وتمضي بابة بعد بابة
وتفنى جميعها والمحرك باقي

ويقال إن "خيال الظل" عرف أول ما عرف في العراق، في العصر العباسي[1]، وكان مجيئه إلى مصر في عصر الفاطميين في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، ومن بين من اكتشف أنه ألف بابات له ابن دانيال الكحال الموصلي الذي هجر العراق وأقام في مصر، وألف عدداً من البابات التي اكتشفت في مصر، وتحتفظ بها اليوم دار الكتب المصرية، لعل أشهرها بابة "لعب التمساح"، وبابة "عجيب وغريب"، لكن فصول "خيال الظل" الشامية لم يعرف لها مؤلف معين، وكان أول تدوين لإحداها قد تم بمعرفة المستشرق الفرنسي إدمون سوسيه، عام 1928، ونشر نص "فصل الحمّام" الذي دوّنه بالحرف، كما كان يروى، بما فيه من ألفاظ نابية، في مجلة "الدراسات الشرقية" التي كانت تصدر في باريس عام 1937.

طوال العصر الأيوبي والمملوكي كانت تمثيليات خيال الظل التي كانت تعرف في العصر المملوكي باسم "بابات"، ومفردها "بابة"، من أهم وسائل الترفيه وكانت تقبل الناس على مشاهدتها، وكانت تعرض في مسارح مخصصة وفي المقاهي والأماكن العامة بل وحتى في حفلات الزواج والختان وغيرها من المناسبات،

(1) يذكر د. شوقي ضيف أن العرب عرفوا خيال الظل منذ القرن السادس الهجري. (شوقي ضيف، 64).

وكان يقبل على مشاهدتها الناس من جميع طبقات المجتمع، كانت التمثيليات تناقش مواضيع سياسية واجتماعية وتاريخية بطريقة فكاهية ساخرة.

ومن أشهر من كتب "البابات" وطور مسرح خيال الظل وتفوق في التمثيل ابن دانيال، الذي قدم من الموصل إلى القاهرة في عهد السلطان الظاهر بيبرس في عام 1267م فراراً من المغول، بقيت ثلاث مخطوطات من نصوص البابات التي كتبها ابن دانيال، وهي "طيف الخيال" وهي محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة[1]، و"عجيب غريب"، و"المتيم والضائع اليتيم"[2]، كما بقيت بعض الدمى من بينها واحدة من العصر المملوكي محفوظة بالقسم الإسلامي في متحف برلين، وكان من ضمن دمى ابن دانيال دمية تدعى "عقود النظام فيمن ولي مصر من الحكام"، كما كانت له شخصيات آخرى ذات أسماء طريفة مثل عجيب الدين الواعظ وعسلية المعاجيني وعواد الشرماط ومبارك الفيال وأبو القطط وزغبر الكلبي وناتو السوداني وأبو العجب صاحب الجدي[3].

أعجب العثمانيون بفن خيال الظل فنقلوا العديد من فنانيه من القاهرة إلى اسطنبول لإقامة عروضهم هناك، لكن العروض استمرت فترة طويلة في العالم العربي وحتى بدايات القرن العشرين، وارتبطت بفن خيال الظل في مصر خلال القرنين 19 و 20 أسماء حسن القشاش، والشيخ سعود، والشيخ على النحلة[4][5].

كان رواد "خيال الظل" في مرحلته الأولى في البلاد العربية من الصفوة، ويذكر أن السلطان صلاح الدين الأيوبي، والقاضي الفاضل، ثم السلطان العثماني سليم الأول قد شهدوا فصوله، لكن رواده لم يبقوا في هذه السوية، فتحولوا نحو العامة، وكانت خيمات هذا الفن تقوم بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج

(1) مخطوط طيف الخيال: تأليف شمس الدين ابن عبد الله محمد بن دانيال: دار الكتب 3556 أدب.

(2) يشك بعض المؤرخين في صحة انتساب بابة "المتيم والضائع اليتيم" لابن دانيال، (نصار، 345).

(3) نصار، 337 و 344.

(4) الموسوعة الثقافية، 433/14.

(5) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

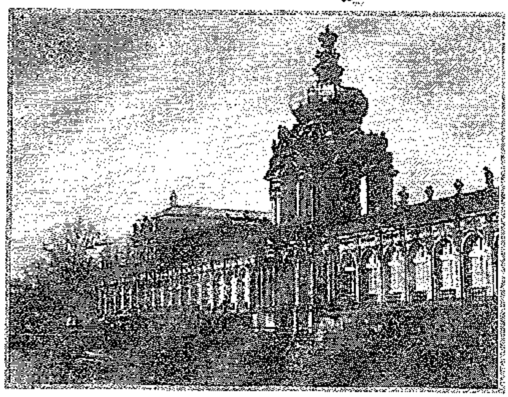
والختان، ثم في المقاهي والحانات والأسواق، ومع أن لغة فصول خيال الظل كانت راقية في البداية، إلا أنها انحدرت وصارت نابية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وبالمقياس نفسه، كانت النصوص ذاتها تنطوي على مضامين أخلاقية، وأحياناً وطنية، حتى إن الاستعمار الفرنسي في الجزائر منع فن "خيال الظل" في المدن، فهاجر إلى القرى والجبال، وغدت نصوصه كوميدية نابية هدفها الإضحاك فقط.

كان فن خيال الظل، من بغداد حتى مراكش، يعمل يومياً، في ستة أو سبعة قرون، وكانت تعرض، في دمشق وحلب وبيروت وبغداد ويافا والقاهرة، كل ليلة فصول أهمها "الشحادين"، و"الفرنجي"، و"الأفيوني"، و"الحمّام"، و"خشبات"، لكن وهج هذا الفن بدأ بالانحسار ثم الأفول عندما ظهر المسرح في البلاد العربية بأشخاص ممثلين بدلاً من التمثيل بشخوص جلدية كانت لها أسماؤها: "كراكوز" و"عيواظ"، و"المدلل" و"ميمونة"، و"وأميثو" وغيرها، والتي كانت تمد الناس بمتع طاغية[1].

(1) عادل أبو شنب، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 68، (بتصرف).

حرف الدال

درسدن (المجموعات الفنية في): Dresden (State Art Collections)



إحدى واجهات قصر سفينكر

بدأت أهمية مدينة درسدن الفنية في القرن الخامس عشر، عندما سكنها نبلاء السكسونيين الذين كانوا يحكمون مايسن Meiseen، مدينة الخزف Meissen porcelain الشهيرة الواقعة جوار درسدن، وقد كانت درسدن آنذاك مدينة صغيرة وفقيرة بعض الشيء، تحوي معالم فنية قليلة جداً مثل "كنيسة القديسة صوفيا" و"القديس نيقولاي".

في نهاية القرن السادس عشر، بدأ مهندسو العصور الوسطى الذين كانوا يتوافدون من منطقة جبال "الهارتس" في أواسط ألمانيا Harz ومن "بروسيا" إلى منطقة سكسونية التي بدأت تنتعش اقتصادياً، ولاسيما عاصمتها "درسدن" وبالتحديد في عصر قيصرها أوغست القوي August the Strong الذي أدخل فن البناء الباروكي على أبنيتها، وحاول أن يجعلها مماثلة لمدينة "البندقية" الإيطالية بفتحها على مياه نهرها الشهير "الإلب Elbe" ودمجها بفكرة البناء بشكل كامل، وإلى "أوغست القوي" يعود الفضل في اكتشاف "بورسلان مايسن".

تجسد طراز الباروك Baroque في عدة مبانٍ في "درسدن" أشهرها وأهمها قصر سفنكر Zwinger الذي بدء بإنشائه عام 1709 وأكمل على مراحل متتالية، ثم أنجز في عام 1728، بجوار هذا القصر، وما بين عامي 1847 و 1857 وعلى ضفاف نهر الإلب، أقيم بناء صالة اللوحات Hall paintings التي تعد ثالث أهم متحف مقتنيات فنية عائدة للقرون الوسطى بعد "الإرميتاج" في مدينة سان بطرسبورغ بروسيا، ومتحف اللوفر بباريس.

تضم صالة اللوحات الدرسدنية أعمالاً فنية عائدة لعمالقة الفن التشكيلي في القرون الوسطى، ومن أشهرها لوحة "العذراء السكسونية" للفنان الإيطالي الشهير رافايلّو Raffaello، ولوحة "فينوس درسدن" للفنان جورجوني Giorgione، ومجموعة لوحات للفنان الألماني الشهير دورر Darer ومنها لوحة "صورة ذاتية"، و"دراسة لحواء" إضافة إلى مقتنيات فنية أخرى هامة، ومجموعة نادرة من منتجات مشاغل "بورسلان مايسن".

قام بتصميم قصر "سفنكر" المهندس ج. سمبر G.Semper الذي كان من أشهر المعماريين وبنائي المتاحف حينذاك، إضافة إلى دار الأوبرا التي تحمل اسمه، وقد تم إنجازها بين عامي 1871 و 1878 وتحوي 1712 مقعداً للجلوس و3000 مكان للوقوف موزعة على شكل حدوة حصان مؤلفة من أربعة مستويات ومسرح دائري، مسطح يبلغ ارتفاعه أربعين متراً، يمكن للمشاهدين رؤيته من أماكن تواجدهم كافة، يشبه دار أوبرا "سمبر" دور الأوبرا الإيطالية التي شيدت في زمنه، وقد قام بالعزف في هذه الدار مشاهير الموسيقيين أمثال كارل ماريا فون فيبر Carl Maria Von Weber.

وينهض بالقرب من قصر سفنكر ودار أوبرا "سمبر" متحف هام وعريق هو "ألبرتينوم Albertinum، الذي شُيد بين عامي 1559- 1563 من قبل المعماريين "تروس" و"بوشنر" و"فوكت"، يحوي هذا المتحف اليوم أعمال المعلمين الجدد في مجالات الرسم والتصوير والنحت والحفر المطبوع أمثال "وليم رودولف" Wilhelm Rudolf و"كارل فولكر" Karl Volker و"فيل لاميرت" Will Lammert و"أوكن

هوفمـان" Eugen Hoffmann و"أوتـو ناكـل" Otto Nagel و"هـاينرش دراكـه" Heinrich Drake و"تيوبالـدن" Theo Balden و"فـرتس كـريمـر" Fritz Cremer و"أرنو مور" Arno Mohr و"فالتر أرنولد" Walter Arnold وكثيرين غيرهم.

وقد دأب متحف "ألبرتينوم" على استقبال المعرض التشكيلي العام للفنانين التشكيليين الألمان الذي كان يقام كل أربع سنوات، ويشمل أعمال الرسم والتصوير والحفر والنحت والإعلان وتنظيم المدن والتصوير الضوئي والتصميم الصناعي والكاريكاتير وديكور المسرح وفنون الكتاب، كما يضم مجموعة كبيرة من الأعمال التطبيقية والحرف اليدوية والتماثيل القديمة وبعض الآثار العالمية التي جاءت إليه في بدايات القرن العشرين من حضارات عالمية مختلفة.

كما تنهض المدرسة العليا للفنون التشكيلية College of Fine Arts ما بين قصر "سفنكر" ومتحف "ألبرتينوم"، التي أنشئت بين عامي 1887- 1893 من قبل "ك.ليبسيوس"، بدأت هذه المدرسة أكاديمية سكسونيّة للفنون، أنيطت بها مهمة تأهيل وتدريب رسامين ومصورين ونحاتين، ثم ألحقت بها اختصاصات جديدة تتعلق بالديكور المسرحي وأقنعة المسرح والترميم الفني.

خرّجت هذه الأكاديمية عدداً كبيراً من الفنانين الألمان، ودرّس فيها عدد كبير من الأساتذة الكبار على مر العصور، ولا تزال تؤدي هذا الدور حتى اليوم، ومن الذين مرّوا بها: "فيليب أوتو رونجه" Philip otto Runge و"كاسبار ديفيد فريدريش" Caspar David Friedrich و"جان كريستيان كلاوسن داهل" Johann Christian Classen Dahl، والنحات الألماني الشهير "إرنست بارلاخ" Ernst Barlach و"أوتو كوسمان" Otto Gussmann وغيرهم.

وتحيط بمدينة درسدن مجموعة من القصور التاريخية العائدة إلى عصر قيصرها "أوغست القوي" الزاخرة بالتماثيل والأعمال الفنية المنوعة، منها: "موريتس بورغ" Moritzburg و"فايزن شتاين" Weesenstein و"بلنيتس" Pillnitz وغيرها، كما تضم شوارع المدينة وجدرانها وعماراتها مئات التماثيل واللوحات الجدارية القديمة والحديثة، إضافة إلى مجموعة كبيرة من المتاحف الاختصاصية كمتحف الطب والمواصلات

وغيرهما، مما جعلهم يطلقون على درسدن لقب "مدينة المتاحف" ولعلها أهم مدينة ألمانيا تضم كل هذا الإرث المعماري والفني الغني والمتنوع والهام العائد لأكثر من مرحلة تاريخية بما فيها العصر الحديث، إذ أعيد بناء القسم الأكبر من المدينة بعد أن دمرته الطائرات الأنغلو- أمريكية إبان الحرب العالمية الثانية[1].

الدمشقي (الترصيع): Damascene inlay

الترصيع incrustation في القاموس المحيط، التركيب والتقدير، وتاجٌ أو سيفٌ مرصّع، أي محلّى، والترصيع بحسب معناه المتداول، هو إضافة مادة ثمينة إلى مادة أخرى لتحليتها وزخرفتها، ويتم ذلك عن طريق نقش المعدن الأساسي وتنزيل المعدن المطعَّم، ويختلف الترصيع عن التكفيت inlaying إذ يتم به التطعيم بتثبيت صفائح رقيقة بالمسامير على سطح المعدن الأساسي.

تبدأ عملية الترصيع بتحضير المعدن الأساسي، ويكون عادة من النحاس أو البرونز، وذلك بعملية "القص" أي تقطيع المعدن إلى دوائر أو مستطيلات، ثم يتم تشكيله عن طريق "الدق" بحسب المطلوب، إبريقاً أو صحناً أو مزهرية... ويمارس عملية الدق النحّاس الذي يحيل القطعة إلى رئيس الورشة أو رئيس الكار، فيقوم أولاً بعملية الرسم على المعدن، بعد اختيار موضوع الزخرفة سواء أكان تمثيلياً رمزياً أم رقشياً مجرداً، ويتم الرسم بالقصب والحبر، ثم يأتي دور النقاش، ويتحدث القاسمي في "قاموس الصناعات الشامية" عن طريقة "النقش" التي تتم بعد تثبيت القطعة على قاعدة من الإسفلت كي لا تثقب، وتنثني تحت تأثير ضربات الإزميل والمطرقة، ولتكون ثابتة لا تتحرك بين يدي الصانع النقاش أثناء العمل، ويتم النقش بأزاميل مسننة من الحديد، ينقش بها أشكال الطيور أو الورود أو الحيوانات، طبقاً لما رسمه رئيس الورشة، ويتم النقش بخطوط مسننة.

بعد إنجاز هذه المراحل، تبدأ عملية "التطعيم" بترصيع المعدن الأساسي بمعدن ثمين من الذهب أو الفضة، ويحضّر هذا المعدن الثمين على شكل أسلاك تنزّل في مسارات النقش المسننة، وتطرق بمطرقة خاصة فيشتبك السلك مع أسنان

---

(1) محمود شاهين، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 238، (بتصرف).

خطوط النقش، ثم يقوم الصانع، وغالباً ما يكون امرأة، بعملية "القشط" أي تسوية الأسلاك المنزّلة والمشبكة وصقلها، وبذلك تتم عملية الترصيع.

تميز صانع الترصيع عن باقي صنّاع فن المعدن، لاستعماله المعدن الثمين في عملية الترصيع، ولعلاقته بطبقة الخواص من الحكام والأغنياء زبائن هذا الفن، وغالباً ما كان صنّاع الترصيع على مستوى جيد من الثقافة والموقع الاجتماعي، يشهد على ذلك ذكر اسمهم على أعمالهم كعلامة امتياز، وكان الصناع أفراد أسرة واحدة لكل فرد منهم اختصاص، حتى النساء، وكان الزبائن يلجأون إلى الصانع الأكثر شهرة، ومع ذلك فكثيراً ما كان الزبون يقدم المعدن الثمين، ويتأكد من استعماله ضماناً من التزييف، بل إن عملية التنزيل كانت غالباً بإشراف الزبون أو في بيته، كما ذكر المقريزي، وكان للزبون دور في اختيار التصميم وانتقاء الكلمات المرصعة.

اهتم السلاطين، وخاصة في العصر الفاطمي، باقتناء المصنوعات المعدنية المرصعة التي استفادت من مناجم الذهب في أفريقيا ومن التجارة مع الهند، ولقد تحدث المؤرخون عن رخاء العصر الفاطمي في القاهرة، وعندما زال الحكم الفاطمي كان من إرثهم كمية كبيرة من الأعمال المرصعة، من بينها ستة آلاف قارورة عطر من الفضة المطعمة بالذهب، وتحدث ناصر خسرو، عند زيارته القاهرة، عن كنوز السلطان الفاطمي وتوقف في حديثه على وصف الشمعدان الفضي المرصع، وكان ضخماً حتى اضطروا لهدم باب المسجد ليتمكنوا من إدخاله، وكانت دمشق في العصر الفاطمي موحدة مع مصر، وقد أمد صناعها العاصمة، القاهرة، بروائع الأواني المرصعة.

ازدهرت طريقة ترصيع المعادن في العصر السلجوقي، ومن أبرز النماذج القديمة إبريق نحاسي مرصّع بالفضة يعود إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر، لعله صنع في دمشق، وثمة مقلمة محفوظة في متحف ميتروبوليتان في نيويورك صُنعت أيضاً في دمشق مع قطع أخرى، يتحدث عنها العالم المختص لين بول Lane Paul ، فيرى أنها تمثل أروع منجزات الترصيع، وهي مؤلفة من مقلمة ومبخرتين وصحن،

وكلها مرصعة بالفضة والذهب معاً، ويدل أسلوب الزخرفة فيها على الطابع الدمشقي الصرف، فالمقلمة تحوي رسوماً متشابكة تملأ الفراغ من الداخل والخارج، وتتألف هذه الرسوم من جاماتٍ ومعينات وأشكالٍ على صورة مفتاح أو عناصر نباتية أو زخارف مضفرة، وغير ذلك من العناصر الزخرفية الشامية.

على أن مصطلح الترصيع اختلط أحياناً مع مصطلح التكفيت، ويذكر المقريزي (ت845هـ/1441م)، فيقول: "وقد قلَّ استعمال الناس في زماننا للنحاس المكفَّت وعزّ وجوده، فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه... وبقي بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفْتِ قليلة"، وهذا يفسر ما أصاب هذه الصناعة وغيرها من زوال أو ضعف، بعد أن رحّل تيمورلنك، منذ عام (824هـ/1400م) أبرز الصناع المهرة إلى سمرقند حيث انتقلت صناعة الترصيع، التي انتقلت أيضاً في القرن الخامس عشر والسادس عشر إلى البندقية في إيطاليا، وكانت قد انتقلت إلى الأندلس في عصر الخلافة الأموية، ومن آثارها صندوق الحكم الثاني (351هـ/961م)، واستمرت حتى نهاية الحكم العربي في الأندلس، ومثالها الثريا الموجودة في قصر الحمراء والتي تعود إلى عام (704هـ/1305م).

استردت مؤخراً صناعة الترصيع انتشارها في البلاد العربية في الشام ومصر وتونس والمغرب، كما انتشرت في جميع أنحاء العالم نوعاً من الصناعات المدمشقة[1].

الدمى المتحركة : Marionettes

لم تعرف بلاد الشام الدمى ومسرحها إلا في وقت متأخر، لأن أسباباً دينية منعت تصنيع دمى على شكل مخلوقات ذات أرواح، لكن بلاداً إسلامية وأجنبية عرفتها وصنعتها منذ القديم، ومنها مصر التي كانت تسمي مسرح الدمى "قره قوز"، أو "أراغوز"، وقد بحث المستشرق الألماني ليتمان في اشتقاق تاريخي لهذا الشكل المسرحي الشعبي، فوجد أن اللفظ محرف، بتأثير اللغة التركية، عن اسم "قراقوش" الذي كان وزيراً للأيوبيين، واشتهر بالظلم حقاً أو باطلاً، بعد أن وصمه المؤرخ ابن مماتي بالظلم.

(1) عفيف البهنسي، المصدر السابق، ص 357، (بتصرف).

ويبدو أن مسرح الدمى عرف في الشرق قبل أن ينتقل إلى الغرب، فقد عُرفت الدمى في الحضارات القديمة إذ كانت تستخدم، في الصين واليابان، لاستحضار الغائب ولطرد الأرواح الشريرة، وفي الحضارات الهندية القديمة، كانت عروض الدمى تقدم بعض الملاحم الأسطورية.

استخدم الغرب مسرح الدمى على نطاق واسع، وأنشأ مصانع الدمى المتحركة ومسارحها، وهيأ عاملين لها من مؤلفين ومحركين ومخرجين، فانتشر مسرح الدمى انتشاراً واسعاً بحيث لم تخل مدينة أو قرية أوروبية منه، وصارت له مدارس يعلم فيها كما هي الحال في: تشيكوسلوفاكيا (سابقاً) وروسيا، وكان من مميزات الدمى الأوروبية أن كل قطر ابتكر دمية ذات ملامح محلية أحبها الأطفال، ومثال ذلك إيطاليا التي ابتكرت شخصية بولتشينلا Pulcinella لدمية تمحور حولها معظم مسرحيات الدمى هناك.

ويتم التمثيل بالدمى بوساطة دمى قماشية أو خشبية أو من الجص، تتحرك أعضاؤها بوساطة خيوط يحركها اللاعب المحرك من أعلى مسرح صغير، ويصاحب حركاتها كلام وحوار لممثلين وممثلات لا يظهرون أمام الجمهور الذي يكون غالباً من الأطفال، وقد تطور فن تصنيع الدمى في أوروبا، وصارت تصنع من القماش أيضاً، وهي التي استعملت في سوريا أول مرة عندما أنشأت وزارة الثقافة والإرشاد القومي إدارة خاصة بهذا المسرح منذ عام 1958 سمي "مسرح عرائس دمشق" الذي بقي يعرض أعمالاً مقتبسة أو موضوعية عدة عقود، بدءاً من عام 1960، ونال الجائزة الأولى في مدينة ليون الفرنسية في مهرجان للدمى المتحركة أقيم هناك في العقد الأخير من القرن العشرين.

لم يستطع مسرح الدمى العربي ابتكار دمية ذات شخصية محلية، تترك بصماتها في هذا المسرح، على نحو ما هو ملحوظ في مسارح الدمى المتحركة في البلاد الأوروبية، على الرغم من انتشاره في كثير من البلاد العربية مثل لبنان وفلسطين والكويت ومصر والأردن وتونس[1].

(1) عادل أبو شنب، المصدر السابق، ص 361، (بتصرف).

ديثرامب : Dithyramb

الديثرامب أو الديثراميوس تعني الكورَس الترتيلي، وهي فرق إنشادية ترتّل قصيدة أو مرثية أو صلاة إنشادية، وهي تمثل جزءاً من المسرح الإغريقي، تشمل ترتيلة نظمية دينية تصحبها رقصات غنائية، ويعد الديثرامب رابع أنواع المسرح وهو أحد أنواع المسرح الإغريقي الذي نشأ عن طريق طقوس الإله ديونيسوس (باخوس) الإغريقي، هو ابن الإله زيوس رب أرباب الأوليمبوس وهو الإله الذي كان يتجسد في ثور أسود اللون وكان يقوم بربطه والقيام بطقوسه حوله وحينما ينتهون من هذا الطقوس، يعتقدون أن الإله يتجسد في هذا الثور ويهجمون عليه هجمة رجل واحد ويلتهمونه حياً وعلى هذا الأساس يصبح الإله جزء فيهم بعد أكله حسب معتقدهم ومن هذه الطقوس ظهر هذا النوع من المسرح، وقد كان أفراد الجوقة يؤدونها بعد أن يرتدون جلود الماعز tragos ومن هنا فان التراجيديا قد نشأت من الشعائر التي تجسد طقسياً الصراع الذي كان قائما بين النظام والعدم- ذلك أن كلمة تراجيديا tragoedia تعني أغنية الماعز لأن الحيوان كان يجسد الإله[1].

الديكو (فن) : Deco (Art)

فن الديكو يُسمَّى أيضاً الأسلوب الحديث، كان أسلوباً للتصميم أصبحت له شعبية أثناء العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين الميلادي، كان يستخدم بشكل رئيسي في الأثاث والحُلي والخزف والمنسوجات، يتميز فن الديكو بالأشكال الهندسية والخطوط السلسة وتصاميمه الانسيابية، وقد صنع أغلب مصمّمي الديكو أشياء يمكن إنتاجها بالجملة، بدلاً من الأعمال الفردية مثل: اللوحات والمنحوتات، صنع الكثير من أعمال فن الديكو من الكروم والبلاستيك وغيرها من المواد الصناعية، واستخدم المصمّمون أيضاً مواد غالية مثل البلور والعاج والفضة، أبرز الأسلوب مظهراً من الأناقة الجميلة التي ارتبطت بالثروة والرقي[2][•].

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

ديكور مسرحي : Theatrical decor

يعد الديكور المسرحي عاملاً مهماً في إثراء ما يعرض على خشبة المسرح من مادة درامية أو استعراضية.

برز الاهتمام بالمعمار المسرحي في عصر النهضة وبرزت أعمال سيريليو وبلاديو، ويعتبر أفراد عائلة بيبينا من واضعي أسس فن المناظر وانتشرت أعمالهم في معظم دول أوروبا.

وفي القرن العشرين اتضحت أهمية المناظر المسرحية كعنصر هام في العرض المسرحي عندما قام قسطنطين ستانسلافسكي (1863- 1938) بتنفيذ جدران صلبة بدلاً من الستائر المشدودة[1].

ديكور: Interior decoration



الديكور أو العمارة الداخلية Interior decoration هي فن تزيين الفراغ الداخلي كالغرفة بحيث تكون جذابة وسهلة الاستخدام وتتوافق مع الهندسة المعمارية، هدف التزيين الداخلي هو توفير بعض "الإحساس" للفراغ، ويشمل تطبيق طلاء الجدران، ورق الجدران، وغيرها من الأرضيات والأسقف واختيار الأثاث والتجهيزات مثل المصابيح، وتوفير حيز حركي مناسب، وتخصيص الفراغات أو المساحات كإضافة اللوحات والمنحوتات والسجاد، وغالباً ما تتم هذه الدراسات

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

ضمن العمارة الداخلية decorators، على الرغم من الشروط الداخلية والديكور والتصاميم الداخلية أحياناً تستخدم بالتبادل بين المهندس والمالك لاختيار وعرض البنود الداخلية داخل الفراغ، مثل الاثاث والزخارف وملحقاتها، وغرفة التصميم، والتصاميم الداخلية، من جهة أخرى، ينطوي التنسيق وإبداع الاشكال الجميلة على التلاعب المعماري الداخلي في الفراغ.

الديكور السينمائي:

يهتم معهد السينما بتدريس مادة الديكور السينمائي وهي من المواد الهامة والتخصصية جداً لما فيها من جوانب عديدة ومختلفة، وعلى رأس هذه الأسس التي يختلف بها الديكور السينمائي عن غيره هو أن مفهوم السائد للديكور هو التنسيق وإبداع الاشكال الجميلة، لكن الديكور السينمائي قد يختلف عن ذلك تماماً فقد يكون الديكور السينمائي من أجل جعل المنظر قبيح أو غير مهندم مثل بناء غرفة فقيرة بدون دهان جيد أو بدون وحدات إضاءة جيدة، فمهندس الديكور هنا يجب أن يستخدم أدواته كما يتناسب مع السيناريو المكتوب.

يشمل قسم هندسة المناظر أو الديكور دراسة الأزياء وتصميم الأزياء فكل شخصية ولها أسلوب وطريقة في اختيار الوان الملابس وشكلها فمثلاً الشخص الكئيب المحبط لا يرتدي الالوان المبهجة وهكذا وهذا ما يحدده أيضاً في ملامح الشخصية الموجودة بالسيناريو وكذلك رؤية مصمم الملابس والديكور على حد السواء المناظر وهو ما يسمى art director وهو الاهتمام بأبعاد وجماليات الصورة السينمائية، وهنا نجد المهندس مهتماً بالإضاءة والتصوير وأبعاد الكادر والخلفية والملابس وكل ما سيظهر في الصورة من أبعاد أخرى.

مما سبق ذكره يتضح لنا الصلة الوثيقة بين مهندس الديكور وبقية اقسام مبدعي الفن السينمائي[1].

(1) المصدر السابق.

حرف الراء

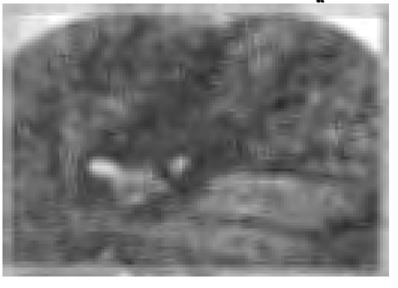
رافائيل (جماعة ما قبل): PreRaphaelite Brotherhood

جماعة ما قبل رافائيل preRaphaelite (أو جماعة ما قبل الرافيلية) رابطة من المصورين والشعراء والنقاد الإنكليز، أُلِّفت في القرن التاسع عشر لمواجهة المادية الفيكتورية وما تعارف عليه الاصطلاحيون الاتباعيون المحدثون neoclassical وفنونهم الأكاديمية academic، فبدافع من إعجاب هذه الرابطة بأسلوب الفنان الإيطالي رافائيل، الذي تميز بالبساطة وخلوّه من التكلف في أوائل القرن السادس عشر الميلادي، وبالناصريين Nasscrites نسبة إلى الناصرة، وهم جماعة من الفنانين الألمان الذين أحدثوا في روما سنة 1810 رابطة (الأخوية) بغية العودة بالفن المسيحي إلى أصوله وصفائه في القرون الوسطى، راح أعضاء جماعة ما قبل رافائيل يبحثون في الفنون الإيطالية البدائية عن مناهل جديدة ينهلون منها، وينادون بالعودة إلى الطبيعة.

أُسست الجماعة في عام 1848 ممثلة بالمصور والشاعر دانتي غابرييل روسيتي Dante Gabriel Rossetti، وأخيه وليام ميخائيل William Michael، الناقد الفني ولسان حال الحركة، وأحد أعضاء الرابطة التي ضمت أيضاً المصورين جون إيفريت ميليس John Everett Millais، ووليام هونت William Holman Hunt، والناقد الفني فريدريك جورج ستيفنز Frederick George Stephens والمصور جيمس كولينسون James Collinson، والنحات الشاعر توماس وولنر Thomas Woolner، كان من أهداف هذه الجماعة، كما حددها هونت في وقت

لاحق، المهارة في التعبير، ودراسة الطبيعة دراسة مباشرة من دون تقيد بالقواعد الأكاديمية المتعلقة بالضوء والتكوين composition، وترجمة الأحداث والوقائع ترجمة صادقة غير خاضعة لخطة نظرية، أما بالنسبة إلى الأسلوب فقد سعى فنانو الجماعة إلى ابتكار آثار فنية دقيقة في واقعيتها وزاهية بألوانها مع الحرص على أن تكون مظاهر الطبيعة إطاراً للمواضيع المذهبية الأخلاقية التي تنادي بأن للأخلاق قيمة مطلقة تبعث على التقوى، تميزت الحركة، إبان مسيرتها، بمراحل ثلاث:

1- تخلي أعضاء الجماعة عن تصوير المشاهد اليومية والتاريخية محط اهتمام معاصريهم، واتجاههم نحو تصوير المشاهد المستوحاة من المواضيع الدينية، مما يدل على هيمنة أفكار القرون الوسطى واعتمادهم لها مرجعاً هاماً لأعمالهم الفنية، فوسمت نتاجهم الفني بميسم إنساني واقعي، وأضفت أهمية كبيرة على التفاصيل، والتكوين الصارم، والألوان الزاهية التي تذكر بألوان التصوير الجداري (الفريسك)، وبالغوا في ذلك إلى حد دفع النقاد إلى اتهامهم بالسطحية والتصنع والتكلف العاطفي.



جون إيفريت ميليس: "أوفيليا"

2- بالتوازي مع هذه الجماعة (الأخوية- brotherhood) أُلفت جماعة أخرى كان من أهم أعضائها وولتر ديفيرل Walter Deverell، فدخلت الحركة عند ذلك المرحلة الطبيعية، وراح أعضاؤها يرسمون في الهواء الطلق، ويسعون إلى تجسيد إشراق الطبيعة وصفائها، ويقدمون في الوقت نفسه مواضيع أكثر عصرية، وقد ميزت هذه المرحلة ثلاث لوحات: "أوفيليا" لميليس، و"الراعي المأجور" لهونت، و"الحملان الصغيرة الجميلة "لبراون Brown.

3- في المرحلة الثالثة تشتتت الجماعة، وراح كل فرد من أفرادها يصور بأسلوبه الذاتي الخاص به، ويتّبع أغراضه الذاتية المختلفة، فاتجه ميليس نحو تصوير المشاهد اليومية المألوفة، وتوصل إلى ابتكار لوحات وازن فيها بين مثالية ما قبل الرافيلية والحياة المعاصرة، أما هونت الذي غدا رئيساً للأكاديمية الملكية، فقد رحل إلى فلسطين، وتابع تجاربه في التلوين وسيلته في ذلك تقانة ما قبل الرافيلية، مركزاً اهتمامه على المواضيع التي تعكس حالة روحه، وقد اتسم فنه بالنضج والعزلة، في حين ازداد روسيتي ارتباطاً بمواضيع القرون الوسطى وأساليبها الفنية مانحاً آثاره صبغة صوفية عميقة.

كان للجماعة تلاميذ كثر، منهم المصور والمصمم إدوارد كولي بورن-جونز Edward Coley BurneJones، والشاعر والفنان وليام موريس William Morris، وكان جون روسكين John Ruskin من أكثر المدافعين عن الحركة حماسة، ومن بين أشهر لوحات الحركة: "دكان النجار" لميليس، و"زواج القديس جورج والأميرة صابرا" لروسيتي.

ومن الممكن، فيما يتعلق بالأدب، عدّ آثار الجماعة الأدبية بمثابة عودة إلى الحركة الإبداعية romantic movement، وارتباط أعضائها بالمواضيع الدينية والتاريخية من جهة، وبالنقد الاجتماعي من جهة ثانية، ومع عودة الحركة إلى القرون الوسطى تشابهت بالحركة الأكسفوردية للكنيسة الأنغليكانية وبالنهضة القوطية التي حمل لواءها المهندس الإنكليزي أ. و. ن. بوجن A.W.N. Pugin، وفي غضون أشهر معدودة من عام 1850 أصدر أعضاء الجماعة دورية بعنوان "الجرثوم" وفيها نشرت أعمال روسيتي الأدبية الأولى[1].

الرباعي والنماذج الموسيقية المماثلة : Quartet

الرباعي أو الرباعية Quartet مصطلح موسيقي يعني مجموعة من أربعة عازفين أو مغنين، أو قطعة موسيقية تدوّن لأربع آلات موسيقية أو أصوات غنائية،

(1) طارق الشريف، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 724، (بتصرف).

ومن نماذج المجموعات الآلية (الآلات الموسيقية) أو الغنائية: "الثنائي"، و"الثلاثي"، و"الخماسي"، و"السداسي" وغيرها، مسماة حسب عدد أفرادها، والتي تدخل في نطاق موسيقى الحجرة.

كان مصطلح الرباعي يشير، حتى نهاية القرن السابع عشر، إلى قطعة موسيقية ذات أربعة أقسام، سواء أكانت آلية أم غنائية، دون تحديد نوعية الموسيقى أو مؤديها، وقد وجد تركيب الرباعي في القرن السادس عشر في النماذج الموسيقية لأربع آلات من أسرة الفيول Viole (سابقة الكمان)، حسب طبيعتها الصوتية، المشكّلة من الكنتون Ouinton (وهي فيول ذات خمسة أوتار)، وفيولا الذراع Viola da Braccio، وفيولا الساق V. da gamba، والفيولون Violone، وكان يطلق، في فرنسا، على هذا التركيب "العزف على آلات الفيول" Jeu de Violes.

يعد الرباعي، عامة، من أهم المجموعات والصيغ الموسيقية، ولاسيما الرباعي الوتري String Quartet المركّب من أسرة الكمان: اثنتان من الكمان وفيولا وتشيلو Cello الذي يدخل، مع النماذج الآلية - السابقة الذكر، في نوع موسيقى الحجرة، ويتألف أفراد الرباعي من عازفين أو مغنين منفردين soloist مهرة يتحاورون فيما بينهم بنظام دقيق، وفي سوية متماثلة في الأداء.

استوحى الرباعي الوتري جذوره، في الأصل، من إيطاليا من بعض القطع والصيغ الموسيقية المتداولة منذ مطلع القرن الثامن عشر مثل السوناتا لأربع Sonata a Quattro، والسنفونيا لأربع Sinfonia (وهي غير السمفونية Symphony) التي كانت تعني، في نهاية عصر الباروك، مدخلاً أو افتتاحية للأوبرا، وأخذ الرباعي الوتري، أيضاً، بعض أسسه من مدرسة مانهايم Mannheim الموسيقية الألمانية منذ منتصف القرن الثامن عشر، وتركزت عناصره الجديدة في مؤلفات هايدن Haydn، وبوكريني Boccherini (الإيطالي) منذ الربع الثالث من القرن ذاته.

يأخذ كل قسم (آلة أو صوت) من أقسام الرباعي الأربعة دوراً خاصاً به يتماشى في انسجام مع بقية الأقسام الأخرى، وصار الرباعي، حوالي منتصف القرن الثامن عشر، قطعة موسيقية خاصة بالسوناتا Sonata ذات ثلاث حركات رئيسة: سريعة - بطيئة - سريعة كفاية، ثم أضيفت رقصة "المنويت" Minuet ووضعت

حركة ثالثة، وغدت بذلك ذات أربع حركات، وصارت الأكثر شيوعاً في النماذج الموسيقية الآلية.

ظهر نموذج آخر من الرباعي الوتري بإضافة آلة البيانو عوضاً عن الكمان الثانية، كما ظهرت نماذج أخرى تألفت من أربع آلات نفخ خشبية أو نحاسية أو مختلطة، أو من آلات مختلفة الأنواع، وفي بداية القرن التاسع عشر، حلت آلة الفلوت flute محل الكمان الأولى في بعض الرباعيات الموسيقية، وشاع استخدام الرباعي الآلي في جميع أنحاء أوروبا.

جعل هايدن وموزارت Mozart من الرباعية مؤلفة موسيقية ذات مستويات تقنية وفنية عاليتين ووضع هايدن حركة السكيرتسو Scherzo (مرحة، سريعة) بدلاً من رقصة المنويت كما جعل الحركة الأولى متوسطة السرعة، وقد أهدى موزارت ست رباعيات (عام 1785) إلى هايدن تقديراً واعترافاً به أستاذاً فذاً في الرباعية، وهكذا، غدت الرباعية، ولاسيما الوترية منها، المؤلفة الموسيقية الأشد تألقاً في اللغة الموسيقية، والأكثر تناولاً في التأليف فيها إظهار لقدرات المؤلفين الموسيقيين الفنية في هذا المضمار، وكان لأعمال بتهوفن Beethoven في الرباعية (العمل رقم 59) تأثير كبير في الموسيقيين الذين نهلوا منه.

سادت الرباعية طوال القرن التاسع عشر في أعمال الموسيقيين مثل مندلسون Mendelssohn، وشومان Schumann، وبرامز Brahms، وشوبرت Schubert (النمساوي)، أما في إيطاليا، فقد كان لشيوع الأوبرا فيها تأثير قوي على موسيقييها مما أعطى الرباعية، والموسيقى الآلية بشكل عام، عناية أقل من الأوبرا، فقد كتب فيردي Verdi رباعية واحدة مقابل 31 أوبرا، بينما كتب بتهوفن نحو عشرين رباعية مقابل أوبرا واحدة (فيديلو Fidelio).

وفي نهاية القرن التاسع عشر، عني الموسيقيون الفرنسيون بالرباعية في مؤلفاتهم مثل سان- سانس Saint J Saens، وفوريه Faure، وديبوسي Debussy، ورافيل Ravel، وكتب في الرباعية، كذلك، موسيقيون سلاف مثل

سميتانا Smetana، ودفورجاك Dvorak، وبعض الموسيقيين الروس مثل بورودين Borodin، وتشايكوفسكي Tchaikovsky.

لم يتبع بعض موسيقيي القرن العشرين أصول نماذج الرباعية، مع أنها أخذت أهمية كبيرة في مؤلفاتهم، فقد لخص شونبرغ Schoenberg رباعيته (العمل رقم 7) في حركة واحدة فقط بدلاً من الحركات الأربع، وأدخل الغناء في رباعيته (العمل رقم 10)، وكتب بيرغ Berg رباعيته (العمل رقم 3) في حركتين، وألف فيبرن Webern رباعيته (العمل رقم 22) في حركتين أيضاً، ولأربع آلات مختلفة الأنواع: كمان وكلارينيت وساكسوفون تنور وبيانو، بدأت العناية، في إيطاليا في القرن الحادي والعشرين- بالموسيقى الآلية، ولاسيما الرباعية منها دون الأوبرا التي سادت القرون الثلاثة الماضية.

ودخلت الرباعية في مصنفات مؤلفات الموسيقيين الإيطاليين مثل بيتستي Pizzetti، وماليبييرو Malipiero، وبتراسي Petrassi.

ومن أشكال نماذج المجموعات الموسيقية الأخرى:

- الثنائي Duo أو Duet: استخدم هذا المصطلح منذ القرن السادس عشر لاثنين من العازفين أو المغنين، ويمكن للثنائي الآلي أن يعزف مع الأوركسترا، أو مع مجموعة آلات أخرى شريطة أن يبقى محافظاً على خصوصيته في الانفراد في الأداء، أما الثنائي الغنائي، وكان يسمى "ثنائي الحجرة"، كان عنصراً رئيساً في الأوبرا، وكان يرافق، في أكثر الأحيان، بالكلافسان Clavecin أو البيانو (حين ابتكاره)، وقد نقد الشاعر الفرنسي جان جاك روسو J.J.Rousseau الثنائي الغنائي حين قال: "اثنان من المغنين يتحاوران ويقولان كلاماً واحداً أو مختلفاً بآن معاً دون أن يستمعا إلى بعضهما".

- الثلاثي Trio: يؤديه ثلاثة عازفين أو مغنين منفردين، استخدم كثيراً في صيغ المنويت، والسكيرتسو، والمارش March، ويتألف الثلاثي الوتري من كمان وفيولا وتشيلو، أو من بيانو وكمان وتشيلو، وقد يتألف من ثلاث آلات مختلفة الأنواع، وكان يطلق قديماً على الثلاثي "سوناتا مثلثة"، وقد وجدت في أعمال هندل Handel، وباخ Bach وغيرهما.

- الخماسي Ouintet: تؤديه مجموعة من خمسة عازفين أو مغنين منفردين، اشتهرت الخماسية في العصر الاتباعي Classicism، وبداية العصر الإبداعي Romanticism، كتب في الخماسي مؤلفون موسيقيون كثيرون مثل بوكريني، وموزارت، وبتهوفن، وشوبرت، وشومان، ومندلسون، ولم يخلُ القرن العشرون من الموسيقيين الذين ألفوا خماسيات مثل هندميث Hindemith، وشونبرغ، وشوستاكوفيتش Shostakovitch، ويتألف الخماسي الوتري- عادة- من اثنتين من الكمان، واثنتين من الفيولا، وتشيلو، أو من اثنتين من الكمان، وفيولا، وتشيلو، وكونترباص، ومجموعة الخماسي ليست حصراً على أسرة الكمان، فقد يطرأ تعديل عليها بحسب رغبة المؤلف الموسيقي، كما أنها قد تكون مع أو دون البيانو، أو مؤلفة من عدة آلات مختلفة الأنواع[1].

الرسم: Drawing

الرسم هو تعبير تشكيلي يستلزم عمل علاقة ما على سطح ما، وهو التعبير عن الأشياء بواسطة الخط أساساً أو البقع أو بأي أداة، وهو شكل من أشكال الفنون المرئية: الفنون التشكيلية وأحد الفنون السبعة، والرسم قد يكون تسجيلاً لخطوط سريعة لبعض الملاحظات أو المشاهد والخواطر لشكل ما في لحظة معينة، وقد يكون عملاً تحضيرياً لوسيلة أخرى من وسائل التعبير الفني، ولكنه في أحيان كثيرة ما يكون عملاً فنياً مستقلاً قائماً بذاته[2].

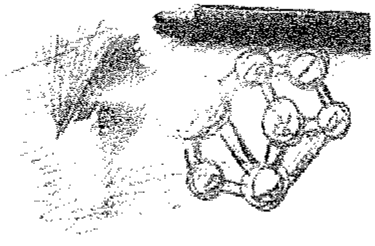
والرسم drawing تكوين composition خطي يعتمد ركيزة غالباً ما تكون صغيرة الحجم قابلة للنقل، كالصفيحة والرَق والورق المقوى والورق الملوّن أو غير الملون والقماش والمواد الاصطناعية الأخرى.

والرسم مثل كل أثر فني، يمكن أن يمثل أشياء واقعية أو خيالية أو شكلاً تجريدياً خالصاً، ومن الممكن عموماً تنفيذ الرسم بالطباشير pastel

(1) حسني الحريري، المصدر السابق، ص 770، (بتصرف).

(2) وليم هـبيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، مصدر سابق، (بتصرف).

والحوار والفحم، وبالمنقاش والريشة وقلم الرصاص وغيرها، ويغدو الرسم أكثر تعقيداً إذا اجتمعت فيه هذه الوسائل المسماة غرافية graphics، والرسم، مثل كل الفنون البصرية التي ترتكز على ما تتركه الخطوط من أثر، من أهم المواد في التعليم الهندسي، وفي التعليم التقليدي للفنون الجميلة والعمارة والأزياء والتصميم design والدعاية والإعلان.



رسوم بسيطة بقلم الرصاص



لوحة الرجل الفيتوري لليوناردو دافنشي من القرن 15

والرسم هو مجموع الخطوط التي تحدد الشكل الملون وغير الملون، كما يسمى رسماً الفكرة في لوحة ما يطرحها الرسام على الورق أو القماش ليحكم على العمل الفني الذي يفكر فيه، وقد يكون الرسم تحديداً خطياً متواصلاً وسريعاً أو اختصاراً لمجمل التكوين: (مخطط إجمالي) sketch، أو تدويناً لحركة الأنموذج وخطوطه العضوية: (دراسة) study، أو ترتيباً للعناصر الرئيسة لمشهد متحرك أو منظر طبيعي: (رسم سريع) Quick drawing، ومن الممكن أن يعد الرسم أثراً فنياً قائماً بذاته.

إن قراءة رسم ما، والبحث في كل العلامات المسجلة على سطح صحيفة أو لوحة، لا يتأتيان إلا عن ملاحظات عدة، أولها دراسة المادة المدونّة على الركيزة دراسة موضوعية، كما أن للركيزة تأثيراً كبيراً في النتائج وفقاً لما يكون عليه الوسيط أو الوسيلة: جافة كانت أو دهنية، ملونة أو غير ملونة، إن تنوع المواد التقانية تبعاً لاختيار الفنان أو المدرسة أو العصر، دليل يكشف عن الاتجاهات الفنية العميقة، وعليه فإن دراسة التقانات تسهم في تحديد زمن الرسم وعصره، بل من الممكن القول إن لكل عصر تقاناته الأثيرة، فالقرن الخامس عشر حدد هذه التقانة معدناً، والقرن السادس عشر حددها حجراً أسود، والقرن السابع عشر رسماً بالحبر

الصيني الأسود أو البني، والقرن الثامن عشر حجراً آجري اللون، والقرن التاسع عشر ألواناً مائية، أما القرن العشرون فقد جمع التقانات والمواد جميعاً، إن اختيار إحدى التقانات يدل بدقة على غاية الرسم وهدفه وأسلوبه وطابعه الفني الخالص، فالرسم وسيلة مثالية لتسليط الضوء على سيرورة الابتكار الفني في أشد حالاته صدقاً وعفوية.

وإذا كانت أغلب الرسوم قد صيغت لتكون دراسات تمهيدية لأعمال فنية نهائية، فلابد من التركيز أيضاً على تصنيفات الرسوم المصنوعة لذاتها، هدفها الوحيد وجودها أثراً فنياً قائماً بذاته، مثل الرسوم العظيمة بالحجر الأسود للموضوعات الأسطورية برموزها النافذة التي نفذها مايكل أنجلو، ورسوم آنغر في القرن التاسع عشر بخطوطها البارعة والدقيقة، ورسوم ريدون الفحمية التي دعاها بـ "السوداء"، معبراً بها عن قدرة خياله الخارقة، ورسوم غيرهم من الفنانين الكبار.

يعود رسم الصور على الأسطح إلى عصر ما قبل التاريخ، وتوجد أمثلة لرسومات ما قبل التاريخ في أنحاء العالم، فالكهوف في لاسكو في فرنسا تصور مخلوقات أسطورية غريبة، تُعدّ نماذج رائعة لرسومات ما قبل التاريخ، وتوضح هذه المخلوقات القديمة بوضوح حاجة البشر على مر العصور، للتعبير عن أنفسهم بصورة مرئية[1].

تصنيفات الرسم وأنواعه:

الرسم المعماري، والرسم بالأقلام الثلاثة، والرسم المخفف بالظلال والمنفذ بمادة يمكن سحقها وتسويتها، والرسم الهندسي، والرسم الجرافي graphic، في علوم الرياضيات، والرسم المنمنم أو المبرغل، والرسم المتقطع، والرسم بالمحاكاة، والرسم المرقق بالماء والمظلل بالحبر الصيني أو الرسم الملون بخضاب ممدد، والرسم بالأبيض على سطح أسود والرسم الخطي، ورسم الآلات أو الرسم الصناعي، الرسم الحر، الرسم عن الطبيعة، والرسم المظلل، والرسم المنقط، والرسم بالاستشفاف، والرسم الطبوغرافي.

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق، (بتصرف).

أنواع الرسم:

تختلف الرسوم في هدفها وأيضاً في أنواعها:

وفي هذا النطاق يمكن تقسيم الرسم إلى أنواع ثلاث هي:

1- الرسوم البسيطة (العجالات): وهي عبارة عن ملاحظات سجلت لشيء معين أو حالة لها أهمية في لحظة معينة.

2- الرسوم التحضيرية: هي رسوم تمهيدية لوسيلة أخرى من وسائل التحضير كالتصوير والنحت.

3- الرسوم المتكاملة: وهي التي تؤخذ على أنها عمل فني منته مستقل قائم بذاته.

خامات الرسم:

من أهم مزايا الرسم قلة كمية الأدوات التي يتطلبها، فالتكلفة المبدئية المؤقتة تتطلب ميزانية محدودة، فشراء متطلبات الرسم من ورق ولوحات وأقلام وغيرها تعد تكلفة بسيطة إذا ما قورنت بأدوات ووسائل التصوير الزيتي أو النحت، وهناك بساطة كبيرة في الرسم تفوق بساطة أدواته وهي ميزة أخرى ألا وهي أن أعظم أعمال الرسم في العالم قد نفذت بتكلفة بسيطة من الحبر والورق، فالفنان في هذا النوع من الفن يهتم أولاً بمفهومه عن الموضوع وبراعته في معالجته بالعناصر البصرية كالخطوط وتناغم الظل والضوء الملمس.

رسوم السن الفضية:

من أشهر أنواع الأقلام المستخدمة في العصور الوسطى، وازدهرت وتطورت في عصر النهضة، وكانت رسوم السن الفضية مميزة بقدر كبير حيث يمكن بها معالجة جميع التفاصيل، وقد استعاض فنانو عصر النهضة الأوائل بها عن القلم الرصاص الذي لم يظهر إلا في القرن السادس عشر في رسومهم على الرق والورق السميك، وقد استخدمت السن الفضية للحصول على تأثير له رقة أو طابع خاص، إذ

كان يرسم بهذا القلم على لوح من الورق المغطى بطبقة من الزنك الأبيض محدثاً خطاً رمادياً واضحاً دقيقاً كما نراه في بعض الرسومات مثل (دراسة لليد) 1474 التي رسمها ليوناردو دافنشي، فبالرغم من بساطة الرسم إلا أنه يتميز بكم التعبير عن الحيوية والبراعة والدقة في رسم التفاصيل، ويعتبر هذا الشكل مصدر إلهام للفنانين بعد ذلك.

رسوم القلم الرصاص:

استخدم قلم رصاص فيما بعد عصر النهضة في الرسم حيث كان شائع الاستعمال بكثرة في أوائل القرن السابع عشر حينما أستخدمه فنانو هولندا كأساس لرسومهم بالألوان المائية، كما أستخدمه فنانو إنكلترا أيضاً في صورهم الدقيقة، وقد انتشر استخدام القلم الرصاص لفترة طويلة قبل البدء بالتلوين بالألوان المائية، وقد أصبح استخدامه في القرن التاسع عشر وسيلة أساسية واضحة في الرسم، والرصاص خامة معروفة جيداً حتى لغير الفنانين، وهو من جمال الخط ونقاءه بحيث يدرب العين واليد على دقة الملاحظة، وهو من الوفرة والتنوع بين الصلب والطري ويمتاز بتنوع درجاته من الرمادي حتى يقترب من الأسود، والرسوم المنفذة بالرصاص لا تضاهيها في الدقة إلا الأقلام ذات السن الفضي، والجرافيت هي المادة الداكنة التي توجد في قلب قلم الرصاص وتكون مكسوّة بالخشب، ومثلها مثل الفحم فهي مادة مخلّقة صناعياً، وتتحدد درجة صلابة الجرافيت بكمية المادة المتماسكة التي تضاف إلى مسحوق الجرافيت أثناء التصنيع، فكلما زادت هذه المادة زادت صلابة الجرافيت.

ويتميز القلم الرصاص بالمدى الهائل من التأثيرات البصرية التي يمكن للفنان التعبير عنها بواسطته، فباستخدام القلم الرصاص، والضغط المطرد، يمكن الحصول على خط، يسجل بحساسية أدق الاختلافات تنوعاً، للتوتر العضلي، أثناء تحريك اليد، أما باستخدامه بزاوية حادة على الورق، فإن المساحة التي يتركها القلم من الفحم على الورق تصبح أوسع، ومن هنا فإن التنوع في السمك سيصبح أكثر وضوحاً، وسيتوقف التنوع هنا ليس فقط على التوترات العضلية، بل وأيضاً

على النوعية الملمسية للورق، كما أن هناك طرق لاستعمال الخطوط في مجموعة مختلفة، تحدث تأثيرات ملمسية للإيحاء بدرجة لونية معينة، ومن هذه الطرق التهشير المتوازي، ومن مميزات هذا الأسلوب فعاليته في إبراز الدرجة اللونية، والطريقة الثانية هي التهشير المتقاطع.

تتعد أنواع قلم الرصاص، وعددها اثنا عشر نوعاً وهي:

H1 H2 H3 H4 H5

B1 B2 B3 B4 B5

HB HB2

وتشير تلك الرموز التي تكون مطبوعة مؤخرة القلم على نوعه، حيث يشير الحرف H إلى درجة الصلابة (خط رمادي)، والحرف B إلى درجة الليونة (خط أسود).

رسوم الفحم:

تعتبر خامة الفحم من وسائل الرسم المثالية- رغم أصولها البسيطة- نظراً لسهولة التطبيق والاستخدام والإضافة والحذف، فالفحم من أفضل الخامات التي تناسب الرسم، ويتوفر الفحم في صور متعددة ما بين الخشن والناعم والصلب والأقل صلابة، ويتواجد فيه نوعان (الفحم النباتي) و(الفحم الصناعي) ويتميز الفحم الصناعي بثبات شكل قطعة الفحم عكس الطبيعي الذي تتغير فيه شكلها تبعاً لشكل النبات الأصلي، بالإضافة إلى أن الفحم الصناعي تتنوع فيه القطع من حيث درجة الصلابة والفحم الأقل صلابة يتميز بسواد خطوطه عن الفحم الصلب، ومما يجعل الفحم الطبيعي وسيلة جيدة للرسم هو تنوع الخط ودرجات الظلال التي ينتجه، كذلك السهولة التي يمكن استخدامه بها لإظهار تفاصيل الرسم، بالإضافة إلى إمكانية استخدام الممحاة بسهولة والتي يتفوق فيها على الفحم الصناعي، ويمكن تثبيته عن طريق استخدام أنواع من المواد المثبتة (قد يغير المثبت من الدرجات).

الطباشير:

هي خامة شبيهة بالفحم حيث يتم معالجتها ببعض الأصباغ والصمغ، وألوان الطباشير التي كانت تستخدم في الماضي هي الأسود والأحمر والأبيض، فأقلام

(الكونتي) التي تعتبر نوع من أنواع الطباشير الأسود المصنعة على هيئة متفاوتة السمك، تستخدم بنجاح للحصول على نتائج دقيقة أكثر من الفحم أو الطباشير الأحمر، نظراً للخصائص الدقيقة للخط الناتج عنها، كما أن الدرجات المختلفة التي يمكن الحصول عليها عند تنفيذ الظل والضوء يجعل من الصعب التفريق بينهما وبين الفحم، وهي أكثر دقة ونعومة في خطوطها، أما الطباشير الأحمر: فيشترك مع الفحم في إمكانية الحصول على تدرجات لونية من خلال معالجة الرسم بالأنامل أو اللباد كما في حالة الفحم، وهي تتيح للفنان قدراً من الحرية من خلال إمكانية التعديل، وتختلف عن الفحم في حاجته للتثبيت أكثر، وعلى الرغم من ذلك فالطباشير الأحمر يعد من الوسائل الممتازة في الرسوم التحضيرية، كما يمكن معالجته أيضاً بمحلول مائي للصمغ العربي باستخدام الفرشاة للحصول على درجات إضافية من الظلال، ويمكن أيضاً استخدام الطباشير الأسود إلى جواره أو الزنك كحبر مخفف وكذلك أقلام الفضة، أما الطباشير الأبيض فيستخدم عادة مع الورق الملون أو مع الرسوم الغامقة للحصول على درجات متوسطة من الظلال، أو لعمل المساحات المشرقة في الرسم، وعادة يستخدم لمعالجة تدرج الظلال في الأشكال حيث يتيح للفنان عمل دراسة سريعة لتفاوت الضوء والظل دون أن يفقد تفاصيل كثيرة، وقد ساد استعمال الطباشير بكثرة في أوروبا، وخصوصاً في عصر النهضة، كأداة تشبع رغبة الفنانين المتزايدة في الحصول في رسومهم على التأثيرات الملمسية وتحقيق التعبير عن القيم الفنية وعن التجسيم.

الرسم بألوان الباستيل:

تمثل أقلام الباستيل حلقة الوصل بين خامات الطباشير وبين الخامات ذات الطابع الزيتي، ففي الوقت الذي تحتفظ فيه بكثير من خواص الطباشير نجد أن المادة الدهنية التي تضاف إليه تجعل منه خامة أكثر نعومة، الأمر الذي يجعله أكثر فعالية في مدى خطوطه وجودة ملمسه من الفحم الصناعي والطبيعي، كما أنه يتميز بالنقاء وشدة النصوع، وبإضافة الأبيض يمكن أن يحصل الفنان على مدى واسع من الدرجات النغمية بين الفاتح والقاتم، وقد بدأ تصنيع ألوان الباستيل بعدد

محدود من الألوان بنفس طريقة ألوان الطباشير، غير أنه وبحلول القرن السابع عشر تزايد عدد هذه الألوان، ومن هنا حصلت تقنية الرسم بألوان الباستيل على انتشار واسع في مجال رسم الصورة الشخصية ذات الأحجام الصغيرة نظراً للتنوع وإمكانية التعبير عن الملمس، وقد استخدم الفنانون الإيطاليون ألوان الباستيل في القرن السابع عشر، وقد أصبح في القرن الثامن عشر فناً مستقلاً، وفي أواخر القرن التاسع عشر استخدمت بكثرة في فن الانطباعيين الفرنسيين، فاستخدمها (ديجا) Degas و(لوتريك) Lautrec حيث أنهما كانا يؤكدان على الإحساس القوي بالموجز الخطي وليس على محاولة محاكاة التدرجات المتلاحقة واللون، مما نصادفه في الأعمال المنفذة بوسيط لوني سائل.

رسوم الألوان المائية:

تتميز هذه التقنية بسرعة جفاف اللون، حيث تستخدم بإضافة الماء مما يجعل الألوان تحتفظ بشفافيتها ونضارتها، فالماء هنا يقوم بمهمة تخفيف درجة الألوان، ومع استخدام الفرشاة تتاح للفنان إمكانيات هائلة من التعبير، والفنان يبدأ الرسم بالألوان الفاتحة ومنها ينتقل إلى الألوان الأكثر دكانة، مع المحافظة على المظهر الرطب لمادة اللون لأن جمال الألوان المائية يتوقف على شفافية مادتها، وترجع جذور الرسم بالألوان المائية إلى عصور الفراعنة، أما رسوم الألوان المائية بالمفهوم الحديث فقد عرف منذ عام 1400 م، وقد استعملت في العصور الكلاسيكية حتى نهاية العصور الوسطى في أوروبا، وتكاد تكون معظم الرسومات الإيضاحية وزخرفة المخطوطات الزاهية في العصور الوسطى قد نفذت بالألوان المائية.

الليثوجراف:

هي خامة رائعة في إنتاج الرسوم تعطي نتيجة مماثلة تقريباً للرسوم المنفذة مباشرة على الورق لدرجة صعوبة التفريق بينهما، ويتم عمل الرسم على قطعة الليثوجراف التي يتم تحضيرها بدقة للحصول على سطح ناعم ويستخدم طباشير ذو خاصية دهنية (زيتية) ومتدرج النعومة، ويتم معاملة هذه الخامة بحذر لكي لا تعطي

آثار للأصابع على الرسم، ويقوم الفنان بمعالجة قطعة الليثوجراف بمحلول الصمغ العربي وبعض حمض النتريك، ومع أن الحجر هو الخامة المثالية للأداء الليثوجرافى، فإنه يمكن استعمال ألواح معدنية كذلك محضرة كيميائياً، ومن الممكن أيضاً تحضير رسم بالقلم الليثوجراف فوق ورق خاص ثم نقله بعد ذلك إلى الحجر بالضغط، بدلاً من تنفيذ الرسم المباشر على الحجر، وفي رسم للفنان (بابلو بيكاسو) لصورة شخصية لـ (جاكلين) يتصف هذا العمل بالتلقائية والسرعة والمهارة في الخطوط والدرجات اللونية الرمادية بأسلوب رسوم الليثوجراف.

الأكلريلك:

خامة حديثة في الفن، وقاصرة الاستعمال من جانب بعض الفنانين، وهي شبيهة بالألوان المائية من حيث الوسيط فهي تذاب في الماء، إلا أنها تشبه الألوان الزيتية في ثباتها بعد الجفاف وتصبح أكثر لمعاناً من ألوان الجواش، وهي خامة تحتاج إلى السرعة في الأداء نظراً لسرعة جفافها، ويتمتع (الأكلريلك) بالمرونة وتعديل الأخطاء مثل الألوان الزيتية، كما يمكن استخدامه عن طريق أجهزة الرش حيث يعطي تنوع في الدرجات من حيث الشفافية إلى العتمة حسب احتياج العمل وتبعاً لأسلوب وإرادة الفنان.

الرسم بمساعدة الكمبيوتر:

لتتبع تطور الفنون البصرية فإن الرسم بمساعدة الكمبيوتر يعد اختراعاً، فقد قضت الضرورة أن يصبح الفنان مبتكراً ومتبنياً لكل جديد يمكن استخدامه في عمله، فمعرفة علم المعادن والهندسة والكيمياء كانت أدوات هامة في النحت والعمارة والرسم والتصوير، فحتى أقلام الرصاص الشائعة كانت في يوم من الأيام- ليس بالبعيد- اختراعاً عظيماً أثر في ممارسة فن الرسم، ولذلك فليس من الغريب أن يكون للكمبيوتر تأثيراً على الفن وخاصة فن الرسم.

مثال الفنانة باربرا نسيم Barbara Nessim كانت تستخدم الكمبيوتر منذ الثمانينات لأعمال فنية، وقد حققت سمعة طيبة في هذا المجال والرسم (أحلام القمر) والمنفذ بكمبيوتر ماكنتوش وبرامج (ماك بينت وفول بينت) "Mac Paint

"and Full Paint"، استخدمت (باربرا) برنامجاً خاصاً لتقسيم الرسم إلى لوحات عديدة 16 لوحة استخدمتها كبلاطات وضعتها بجوار بعضها، وبانتهاء هذا الرسم وتجميعه قامت بالتلوين اليدوي للعمل مستخدمة الباستيل والجواش[1][2].

الأدوات:

يرتبط تطور تقانات الرسم وتعدد وسائله ارتباطاً وثيقاً بأساليب العصر الخاصة، وبميول المصورين والرسامين الجمالية.

الفحم النباتي: **charcoal**

يعد الفحم النباتي واحداً من أقدم الوسائل، ومرحلة تحضيرية للإبداع الفني، والفحم (فحم الصفصاف أو الزيزفون) يسهل محيه وتصحيحه وتصويبه، استخدمه الفنانون قديماً لتنفيذ مخططات إجمالية لتكوينات جدارية بأصباغ ممزوجة بالماء والصمغ، أو على الطينة الرطبة، ولم يغد الفحم تقانة للرسم قائمة بذاتها إلا في منتصف القرن التاسع عشر على يد فنانين كبار، مثل دولاكروا وكورو وسورا وريدون.

النقش بالمعدن:

عرف الرومان النقش بالذهب والنحاس والفضة والرصاص، وكان هذا النقش الوسيلة الوحيدة المستخدمة حتى بداية القرن السادس عشر، إن هذه التقانة التي تفيد من خاصية الأكسدة باحتكاك الهواء بالندوب التي تركتها المناقيش المعدنية، تتطلب تحضيراً مسبقاً للدعامة، والنقش بالمعدن يتطلب ثقة عالية ويداً ثابتة، وقد استخدمه كثيراً فنانو فلورنسا (إيطاليا) وكبار المعلمين الألمان.

حجر إيطاليا:

ظهر حجر إيطاليا (طين بركاني ذو حبيبات متراصة) في رسوم بولايولو وغيرلاندايو وسنيوريلي، واستخدمه بصورة واسعة فنانو القرن السادس عشر جميعاً.

---

(1) د. وليد مطر: فن الرسم في العصر الحديث، 2005.

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

اللون الآجري:

عرفته الشعوب القديمة واستخدمته، وهو يسمح بإدخال تدوينات ملونة على الرسم، أو بتلوين الأجزاء العارية في الصور الشخصية كالوجه واليدين.

الحبر:

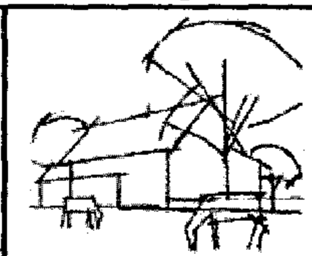
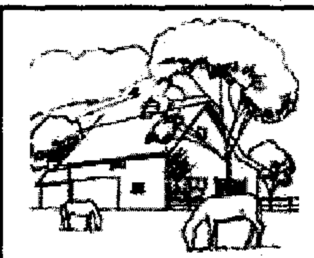
بالموازاة مع الوسائل السابقة كافة لم ينقطع استخدام الرسم بالحبر بوساطة الريشة (الأداة الأثيرة لدى الشرقيين) أو الفرشاة، منذ العصور القديمة حتى اليوم[1].

مبادئ الرسم:

أهم مبادئ الرسم الصحيح هو الابتداء برسم الهيكل الخارجي للشكل المراد رسمه والانتباه إلى المسافات بين الأشكال إذا كان الرسم يحتوي أكثر من شكل فكلما كان الشكل أقرب كلما كان حجمه أكبر ولونه أغمق وبالعكس والانتباه أيضاً لعاملي الظل والضوء، وأيضاً لكيفية مزج الألوان بالشكل الصحيح.

كيفية الرسم:

بإتباع الخطوات أدناه يستطيع الفنان أن يكمل رسماً حياً وبالنسب المطلوبة، يمكن اتباع هذه الطريقة لرسم شكل واحد أو لوحة معقدة.

		
أولاً: يخطط الفنان العناصر الرئيسية في الرسم في سلسلة من الأقواس البسيطة والخطوط المستقيمة.	ثانياً: ينتقي الفنان الخطوط لجعل الرسم أكثر واقعية ثم تضاف التفاصيل والتظليل لبيان الأشكال المجسّمة.	أخيراً يستكمل الفنان رسمه بإضافة تركيبات ودرجات لونية إلى الأشكال، أما الخطوط غير المرغوب فيها فيمكن محوها حينئذ[2].

(1) إلياس زيات، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 832، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق، (بتصرف).

الرسم الهزلي : Drawing comic

أو الكاريكاتير رسم أو سلسلة من الرسوم التي تحكي قصة أو تعبر عن رسالة، للرسوم الهزلية عدة وظائف، فهي قد تسلي، وتعلم، أو تعلق على شخص أو حدث، أو حالة من الشؤون العامة، وتضم غالبية الرسوم الهزلية حوارات وتعليقات لفظية لكن بعضها يعبر عن رسائله من خلال الرسوم، ويسمى كل منظر منفصل أو رسم في الصور الهزلية لوحة.

لا يرسم الرسامون الهزليون الأشياء كما تبدو في الحياة الواقعية، فقد يتم تصغير أو تضخيم بعض الملامح في الشخصية مثل الرأس واليدين، أو القدمين، في الواقع يبلغ قياس رسم رأس الشخص حوالي ثُمْن الجسم فقط، لكن حجم الرأس في شخصية الرسوم الهزلية يمكن أن يكون ثلث أو حتى نصف طول الجسم، وتساعد الرؤوس الأكبر من المعتاد الرسام الهزلي على توجيه انتباه القارئ إلى تعبيرات الوجه مثل: الابتسامة، والازدراء، أو الدهشة، وتُرسم الأيدي والأقدام أكبر من المعتاد في معظم الحالات، لقوة التأثير، في بعض الأحيان يستخدم الرسامون الهزليون الرموز بوصفها نوعاً من الاختصار، لكي تساعدهم في سرد القصة، مثلاً يستخدمون مصباحاً فوق رأس الشخصية لكي يشيروا إلى فكرة ذكية مشرقة، كما يعبر السحاب الأسود فوق رأس الشخصية عن اليأس، ويبتدع الرسامون الهزليون رسوماً للكتب والمجلات والصحف والأفلام، ويستخدم المعلنون والمدرسون والحكومات في الغالب رسائل الرسم الهزلي، لأنها تجذب الانتباه، ولأنها سهلة القراءة، وتُعلم رسائل الرسم الهزلي الناس بسرعة وفعالية، ويشير مصطلح الرسم الهزلي في الفنون الجميلة إلى الرسم الذي يخططه الفنان ليكون مرشداً له عند التّلوين أو لبعض الأعمال الأخرى، ويختلف هذا الفنان عن بقية الرسامين الهزلين لأنه يرسم اللوحة كخطوة أولى فقط، والرسام الهزلي من ناحية ثانية يعمل في مجال الفن التجاري، وينتج رسوماً هزلية كاملة للنشر.

أنواع الرسوم الهزلية:

يرسم الرسامون الهزليون خمسة أنواع بارزة من الرسوم:

- ❖ افتتاحية أو سياسية.
- ❖ مسلسلات ولوحات وكتب هزلية.
- ❖ عمل فني أو مجلة مثيرة للضحك.
- ❖ رسوم توضيحية وإعلانية.
- ❖ رسوم متحركة.

❖ الرسوم الافتتاحية:

يفعل الرسم الافتتاحي بالخطوط ما تفعله الافتتاحيات بالكلمات، ويسعى الرسام الهزلي إلى التأثير على القارئ ليكوِّن رأياً عن شخص ما، أو حدثٍ بارز ما في الأخبار، وتظهر غالبية الرسوم الافتتاحية في الصفحات الافتتاحية بالصحف رسوماً مفردة أو بدون تعليقات أو عناوين، ويمكن للرسوم أن تدعم افتتاحية الصحيفة الرئيسية، أو يمكن أن تتعامل مع بعض الأحداث الواردة في أخبار اليوم، ويستعمل كثير من الرسامين أسلوباً في الفن يُسمَّى فن الكاريكاتير للسخرية من أناس مشهورين وذلك بتضخيم صفاتهم الجسدية أو تعبيرات الوجه.

يستعمل الرسامون الهزليون مجموعة من الرموز المتنوعة لتساعدهم على توضيح رسائلهم بسرعة، على سبيل المثال: النسر الجائع يمكن أن يكون رمزاً لشركة كبيرة، تلتهم شركات أصغر، وفي رسوم هزلية كثيرة كان يستخدم الدب ليرمز إلى الاتحاد السوفييتي (سابقاً)، وتُمثل المملكة المتحدة بصورة لجون بول، أما الرجل النحيف ذو اللحية، الذي يلبس سترة سوداء للسهرة مزينة بنجوم وخطوط، فهو العم سام الذي يرمز للولايات المتحدة.

مصورات هزلية ولوحات وكتب هزلية:

تمثل المصورات الهزلية واللوحات في الصحف والمجلات أبواباً منتظمة مع الشَّخصيَّات الثابتة، وبعض المصورات الهزلية مثل هزلية لي فولك الشبح في بعض

الصحف الغربية هي قصص مغامرات تستمر من يوم إلى آخر، وفي المصورات الهزلية الأخرى التي تتضمن الفول السُّوداني لشارلي شولز، وقبل الميلاد لجوني هارت، تتورط الشخصيات في مواقف مضحكة كل يوم، وأشهر الرسوم الهزلية في الصحف العربية في مصر مثلاً لوحات صلاح جاهين في جريدة الأهرام ومصطفى حسين في الأخبار ومحمود كحيل في صحيفة الشرق الأوسط وعدد كبير من رسامي مؤسسة روز اليوسف والخريجي في جريدة الرياض، وعلي عبيد في جريدة الحرية التونسية، وناجي العلي في جريدة القبس الكويتية وعز الدين في جريدة الأيام السودانية والكاروري في جريدة الصحافة وجريدة الخرطوم، وغيرهم من الفنانين، وتنشر معظم الصحف المصورات الهزلية، ويشتمل كل مصور هزلي على سلسلة من اللوحات مع كلمات الشخصيات تطبع عادة بالقرب من رؤوسها في مساحات بيضاء تُسمّى بالون الحوار، وتتكون اللوحة الهزلية من لوحة واحدة فقط.

يمكن أن تطبع الرسوم الهزلية على شكل مجلة كالكتب الهزلية، ويقدم الكتاب الهزلي قصة واحدة، أو مجموعة من القصص أو جزءاً من قصة طويلة، ويمكن كذلك أن تكون لوحات الكتاب الهزلي مرسومة إما في شكل حقيقي أو مبالغ فيه، وتصور كثير من الكتب الهزلية مغامرات أو قصصاً خيالية، تضم شخصيات مثل الرجل العنكبوت، والرجل الخارق، وهناك كتب أخرى فيها موضوعات فكاهية.

الرسوم الهزلية المثيرة للضحك:

لوحات تكون عادة مصحوبة بتعليق قصير، ويتكوّن التعليق من كلمات تُنطقُ بوساطة الشخصية الموجودة في اللوحة، وبعض الرسوم المثيرة للضحك لا تشتمل على تعليقات، وبعضها الآخر يشكل سلسلة من اللوحات الصامتة، ومثل هذه السلسلة تختلف عن المصورات الهزلية في أنها وشخصياتها، تظهر مرة واحدة فقط وليست باباً مستمراً، وتسخر الرسوم المثيرة للضحك من الناس بوجه عام، وأحياناً تسخر من شخصيات محددة، كما تفعل الرسوم الهزلية الافتتاحية، وهي تُقدِّم الفكاهة عن طريق التصريح المعقول أو التصريح المبالغ فيه، إن الوظيفة الرئيسية

للرسوم الفكاهية هي أن تسلي، ولكن الرسم الهزلي يمكن أيضاً أن يسخر من أخطاء الإنسان.

الرسوم الهزلية التوضيحية والإعلانية:

تساعد في عرض القصص، والمواد التعليمية والإعلانات، وغالبية الرسوم الهزلية التوضيحية قليلة المعنى في ذاتها، ولكنها تفيد في جذب الانتباه، وتعميق معنى النص الذي تصحبه، ومثل هذه الرسوم توضح مواضع ومعلومات مهمة في كتب مدرسية كثيرة، وتستخدم بعض الرسوم الهزلية التوضيحية شخصيات المصورات الهزلية، وتستخدم كثير من الشركات شخصيات المصورات الهزلية الشائعة لتوضيح إعلاناتها.

في بعض الأحيان تستعمل الحكومة شخصيات الرسم الهزلي البارزة، لكي تساعد على ترسيخ برامج معينة، أو لكي تنشر معلومات عن هذه البرامج.

إبداع رسوم الضحك تطور الفكرة:

يجب أن يكون الرسام الهزلي قادراً على تخيل فكرة ما، ثم إنتاج رسم كامل لها، ويتعاون رسامو الافتتاحية مع المحررين لمناقشة أحداث اليوم، وتقرر المجموعة أي الأحداث تستحق تعليق الافتتاحية، ثم يخطط الرسام عدة أفكار، ويختار رئيس التحرير واحدة لكي تستكمل، وبعض كبار رسامي الافتتاحية لهم مطلق الحرية في اختيار المادة التي تقدَّم.

ويمكن أن يطور فنانو المصورات الهزلية والرسوم المثيرة للضحك أفكارهم الخاصة، أو يتعاونوا مع الكتّاب، ويمكن كذلك لفنان المصورات الهزليةأن يكوِّن فريقاً مع الكاتب الذي يزوده بالقصة.

لا يتعاون معظم فناني الرسوم الهزلية المضحكة مع مطبوعة واحدة فقط، وإنما يرسلون مسودات أولية عديدة في المرة الواحدة إلى رؤساء تحرير المجلات، وقد يقبل رؤساء التحرير المسودة، مع إجراء بعض التعديلات، أو يطلبون من الفنان أن يعيد الرسم أو يعدله، يُعدُّ الرّسامون الهزليون رسومات إعلانية أو توضيحية من نسخة مخطوطة باليد، أو مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة من الكاتب أو رؤساء

التحرير، ويجب على الرسامين أن يصمموا رسماً يركز على النقاط الأساسية في النص.

إنتاج الرسم الهزلي الكامل:

يعتمد على أسلوب الرسام الخاص ومطالب رئيس التحرير، ويمكن أن يستغرق الرسام من 30 دقيقة إلى يوم كامل لتصميم الرسم الهزلي، وعادة يستخدم الرّسامون ذوو الخبرة تفاصيل واضحة وأشكالاً حقيقيّة، ويختار فنانو المصورات الهزلية والرسوم الهزلية المضحكة ومعظم رسامي الرسوم الهزلية الافتتاحية شكلاً أقل تفصيلاً.

يبدأ معظم الرسامون الهزليون برسم الخطوط الخارجية بقلم الرصاص، ثم يمرون عليها بقلم حبر أو فرشاة مغموسة في الحبر، أو بالأقلام المحبَّرة أو أقلام التعليم، وقد يرسم الرسامون الهزليون أجزاء من الرسم مرة ومرات أخرى، ثم تلصق القطع معاً، وهذا اللصق لا يظهر في النسخة المعدلة المطبوعة، هذا وتُظهر المناطق المظللة والمناطق المجسمة السوداء تبايناً في المساحات، وتشمل الطرق العامة للتظليل رسماً من الخطوط الرفيعة القريبة من بعضها، أو باستخدام قطعة مسطحة من البلاستيك الشفاف مفرغ عليها نماذج من الأشكال الهندسية، ويرسم كثير من رسامي الرسوم الهزلية الافتتاحية بوساطة فرشاة على ورق معالج كيميائياً وفق نماذج معينة قبل الطباعة، ثم يقومون بتظليلها بوساطة قلم شمع ملون.

نبذة تاريخية:

يعود فن الرسم الهزلي إلى العصور القديمة، فعلى سبيل المثال وجدت رسوم هزلية على الجدران المصرية والمزهريات الإغريقية القديمة، ولكن الرسوم الهزلية لم تكتسب شعبية واسعة إلا في القرن التاسع عشر الميلادي.

الرسوم الهزلية المبكرة:

خلال القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين، رسم فنانون بريطانيون عديدون منهم: جورج كروك شانك، ووليم هوجارث مطبوعات من

الرسوم الهزلية وباعوها، وفي عام 1754م، رسم بنجامين فرانكلين واحدة من الرسوم الهزلية الأولى في المستعمرات الأمريكية، وكان رسم فرانكلين قد حفز المستعمرات لكي تتوحد ضد الفرنسيين والهنود، حيث أظهر كل مستعمرة جزءاً من حية مع تعليق اتحد أو مت، وقد نقش بول ريفير ترجمة لهذا الرسم عام 1774م مستحثاً المستعمرين على أن يتحدوا ضد إنكلترا.

عُرف الفنان الفرنسي أونوريه دوميه، الذي مارس الرسم من عام 1830م إلى عام 1870م، بأنه أبو الرسم الهزلي الحديث، وقد رسم رسماً هزلياً للزعماء الفرنسيين في الصحف والمجلات، ولم يلبث أن قضى دومييه ستة أشهر في السجن عام 1832م بسبب رسم ساخر رسمه عن الملك لويس فيليب، وفي إنكلترا كان توماس رولاندسون وجيمس جيلراي قاسيين مثل دومييه، على الملكة البريطانية ورجال الدولة وعلى الرغم من هذا لم يذهبا إلى السجن بسبب عملهما.

الرسم الهزلي الحديث:

في عام 1841م عرضت تصميمات رسوم جدارية للمجالس التشريعية الجديدة للبرلمان، بوصفها رسوماً هزلية، والتي كانت قد أعيد بناؤها إثر حريق تخريبي، ثم نشرت مجلة بانش الهزلية الحديثة الصدور على الفور سلسلة من الرسوم التخطيطية التي أسمتها رسوم بنش الهزلية، ومنذ ذلك الوقت أصبح الرسم الهزلي معروفاً بهذا الاسم.

وكان من بين أكثر رسامي الرسم الهزلي شهرة في مجلة بنش السيرجون تنيل، والذي ظلت رسومه السياسية تشكل باباً دائماً في المجلة لمدة 50 عاماً، وفي الولايات المتحدة أثر توماس ناسْت الذي ظهرت أعماله في مجلة هابررزويكلي بدرجة كبيرة في الرأي العام، وقرب نهاية القرن التاسع عشر أصبحت الرسوم الهزلية الافتتاحية، تشكل أبواباً منتظمة في الصحف اليومية.

وقد استخدم الرسامون الهزليون في الصحف تفاصيل أقل وشخصيات قليلة، وشكلاً متحرراً عما فعل الرسامون الهزليون في المجلات، ثم اضمحل الرسم الهزلي في افتتاحية المجلات، لأن الصحف اليومية استطاعت التعليق على الأخبار بشكل أكثر سرعة.

في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي تطورت مسلسلات الرسم الهزلي في الولايات المتحدة، وكانت المسلسلات الهزلية المبكرة حادة في خطابها، حافلة بالفكاهة العنيفة، ثم ازداد استخدام المسلسلات الهزلية في الصُّحف بسرعة، نتيجة للمنافسات القوية بين الصحيفتين الأمريكيتين نيويورك وورلد ونيويورك جورنال، وقد تنافست الصحيفتان على الرسم الهزلي المسلسل لريتشارد فلتون أوتكولت زقاق هوجان.

فرضت الرسوم الهزلية والافتتاحية نفسها في الصحف الأمريكية، وامتدت المسلسلات الهزلية بسرعة إلى أوروبا، وفي الوقت الحالي اتحد رسامو كثير من المسلسلات الهزلية في نقابة، تتولى البيع للنشر المتزامن للصحف في جميع أنحاء العالم بوساطة وكالات متخصصة في مثل هذه المجالات.

كان السير دافيد لو النيوزيلندي هو الرسام الهزلي للصحيفة السياسية البارزة في النصف الأول من القرن العشرين، وكانت سخريته اللاذعة واقتصاده في الخط قد جعلا من الممكن تمييز عمله في التو، وكان قد بدأ عمله في نيوزيلندا عام 1914م، ثم انتقل إلى لندن عام 1919م، وتُعد شخصيته الكولونيل بليمب نموذجاً للضباط العسكريين من الرجعيين وكبار السن.

أصبحت كتب المغـ .مرات والرسوم الهزلية شائعة في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وبعد الحرب العالمية الثانية (1939- 1945م)، اكتسبت الهزليات الفكاهية شعبية، ومنذ الستينيات صدرت أعداد كبيرة من الكتب والمسلسلات الهزلية التي اهتمت بالقضايا الاجتماعية والسياسية[1].

الرسم بالأصابع: Drawing by fingers

الرسم بالأصابع، أسلوب في رسم الصور باستعمال الأصابع والأيدي والأذرع في عملية الرسم، ويستخدم الرسام في الأصابع دهاناً معجوناً كثيفاً، وفي معظم الحالات قطعةَ ورق مبللة.

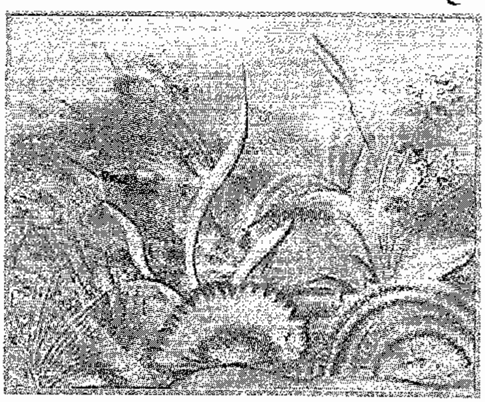
---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

والرسام يبسط الدهان أو يُمَوِّجه أو يَرْبت عليه أثناء وضعه على الورق، وتغطي سطوح الأصابع والأيدي والأذرع تصميمات مختلفة.

والرسم بالأصابع يستمتع به كلٌّ من الأطفال والكبار، وهو أيضاً يُزَوِّد كثيراً من الكبار بهواية تساعدهم على الاسترخاء، ويُستَعمَل الرسم بالأصابع بصفته نوعاً من العلاج للمرضى ذهنياً، لأنه يساعدهم على التعبير عن مشاعرهم، كما أنه أيضاً يُعتبر نشاطاً عملياً لضعاف البصر، لأنه يُرَكِّز على الحركة ولا يتطلب انتباهاً للتفاصيل البصرية.

ونوع الورق المعتاد استخدامه في الرسم بالأصابع من القطْع الكبير، وأحد وجهيه أملس ولامع، وهو الذي يُرْسم عليه، ويجب أن يُنْقع الورق في الماء، ثم يُوضع على سطح صلب وناعم من الفورمايكا أو ألواح الخشب المضغوط أو البلاستيك أو أي مادة أخرى يمكن غسلها بسهولة، ويقوم الرسّام بإزالة جميع التجاعيد والفقاعات الهوائية من على الورق، ثم يضع ما يقرب من ملعقتي طعام من الدهان في وسط الورقة، ويُستحسن أن يَكتَفي المبتدئون بلونٍ واحد أو لونين إلى أن يتقنوا أساليب الرسم بالأصابع.



تظهر في الرسم تنسيقات تمثل شكل نبات، والصورة مثال للتصميمات المُفَصَّلة، التي يستطيع إبداعها الرسام ذو الأصابع الماهرة، استخدم الفنان في رسم هذه الصورة أطراف الأصابع وراحة اليد وأجزاء من اليد والذراع.

ويمكن خلط الدهان بقطراتٍ قليلة من الماء إذا كان كثيفاً جداً أو أخذ يجف، ويمكن إزالة الدهان من الورق أو الأيدي بقطعة مبللة من الإسفنج أو

القماش، وفي حالة استعمال لون آخر من الدهان يجب أن يُخلَط بالماء، ليعطيه نفس كثافة اللون الأول.

يمارس معظم الرسامين بالأصابع عملهم واقفين، ليتمكنوا من التحرك بحرية، ويستطيع الفنان أن يمد الدهان على الورق بأي شكل يختاره، ويعمل بعض الرسامين وفق إيقاع موسيقي، وقد يبتكر الفنانون تصميمات تجريدية أو صوراً من الواقع مثل الطيور والزهور والجبال والأشجار أو أي شيء آخر.

وبعد أن ينتهي الرسم يجب أن تُرفَع اللوحة من أركانها، وتُوضع على جريدة لتجف، وهي تستغرق تقريباً ساعة لكي تجف، وفي حالة تَجَعُّد اللوحة يمكن أن يُضغَط عليها بمكواة دافئة من الخلف، لتستعيد استواءها.

يرسم بعض الفنانين على ورق القِنَّب المُقَاوِم للماء أو الزجاج أو بعض المواد الأخرى، التي تدوم مدة أطول من الورق.

لا أحد يعرف على وجه التحديد متى بدأت ممارسة الرسم بالأصابع، ويُعْتَقد أنها قديمة جداً تعود إلى 750 ق.م عندما ابتكر الفنانون الصينيون الرسم بالأصابع[1].

الرسم على اللحاء: Drawing on the bark

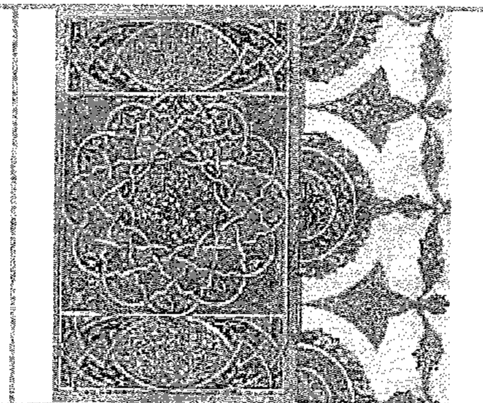
فن اشتهر به عالمياً سكان أستراليا الأصليون، وكان سكان منطقة آرنهم هم الذين بدأوا هذه الرسوم، ثم انتشر هذا الفن إلى غيرهم، وتصور معظم هذه الرسوم خرافات السكان الأصليين وأساطيرهم، كما تصور موضوعات مثل قصة الخلق، وكان لكل مجموعة من السكان الأصليين تصميمات تقليدية.

وكان السكان الأصليون القدامى يقومون بقطع لحاء أشجار الصمغ وتسطيحه ثم تجفيفه، وبعد ذلك يقومون بطحن المَغْرَة (أكسيد الحديديك) والفحم النباتي ثم يخلطونهما بعصائر نباتية لإعداد الألوان، أما الفرشاة فكانت تصنع من أغصان صغيرة أو شرائح من لحاء الأشجار بعد قص أطرافها وتنعيمها[2].

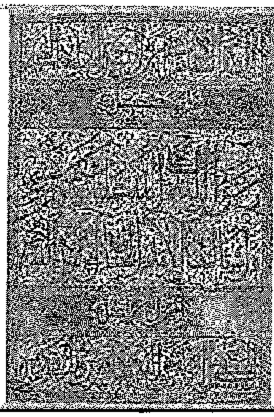
(1) المصدر السابق، (بتصرف).

(2) المصدر السابق، (بتصرف).

الرسم والنحت عند العرب: Painting and sculpture (at the Arabs)



فن زخرفة الكتب- المغرب القرن الثاني عشر الهجري.



مخطوطة بخط تونسي ممشوق، غنية بالزخارف يرجع تاريخها إلى القرن الحادي عشر الهجري.

ارتبط الرسم والنحت عند العرب بغيرهما من الفنون الأخرى، ولم تظهر رسوم بالمعنى الدقيق إلا في المراحل المتأخرة من تاريخ العرب، ولعلّ الرسم قد اختلط في أذهان الكثيرين بالتصوير التشكيلي، والفرق بينهما يتلخص في أن الرسم هو توضيح الأشكال بخطوط خارجية، أو بتظليل، أما التصوير فهو استخدام الألوان المختلفة كالألوان المائية أو الزيتية أو الأحبار أو غير ذلك.

قصر العرب جلَّ اهتمامهم بالرسم التوضيحي ومن أهم الرسوم العربية القديمة، ما ظهر في المخطوطات القديمة، وقد رسمها الفنانون ليزيِّنوا بها الكتب، وليوضِّحوا بها بعض الأفكار أو الأشكال المذكورة في ثنايا القصص، ولم يقتصر فن الرسم عند العرب على مثل تلك الرسوم التوضيحية، التي صاحبت بعض القصص المشهورة كما في كتاب كليلة ودمنة، على سبيل المثال، بل تعدَّتها إلى الرسوم العلمية أيضاً، أما الغرض من اللجوء إلى الرسم في القصص وكتب العِبَر فقد جاء ذكره في مقدمة كتاب كليلة ودمنة، حيث يذكر مترجم الكتاب- عبد الله بن المقفع- أن من أغراض كتابه إظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان ليكون أُنْساً لقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك

الصور، وأن يكون كذلك، محبَّباً لدى العامة والسُّوقة، فيكثر بذلك انتساخه، ويبقى مطلوباً من جميع طبقات المجتمع في سائر العصور، ولينتفع بذلك المصور والناسخ على مرِّ الدهور.

وكانَ الفنانون يبدعون في هذه الرسوم، التوضيحية وينتجون رسوماً معبّرة وجذابة في ذات الوقت، وقد تكون بعض الصُّور ملفتة لانتباه كثير من القراء لدرجة تشغلهم عن النصوص المكتوبة في تلك الكتب، ولهذا لم يفُت ابن المقفع أن يذكر ذلك في المقدمة نفسها، حيث نبَّه إلى أن الناظر في كتاب كليلة ودمنة لا ينبغي أن تكون غايته التصفّح لتزاويقه فقط.

أما الرسوم التي وُجدت في الكتب العلمية فقد كانت تهتم بالجانب العلمي، وتركِّز عليه، ولم يكن هناك خوف من أن تشغل المتصفّح للكتاب عن النصوص المكتوبة، وكانت هذه الرسوم العلمية متنوّعة، بتنوُّع الموضوعات فمنها ما وضَّح به الرسامون أنواع النبات المختلفة وفروعها وأوراقها وأزهارها وثمارها، ومنها ما وضَّحوا به بعض الأشكال الهندسية، كما في كتاب ابن الجزري المسمَّى كتاب الحيَل الجامع بين العلم والعمل، ويشمل هذا الكتاب مخترعات ابن الجزري من الحيل الآلية ويصف الآلات الضاغطة والرافعة والناقلة والمتحركة واستخداماتها، وما يتصل بتركيبها من صور آدمية وحيوانية ورسوم طير، ولا تزال بعض نسخ هذا الكتاب موجودة بمتاحف إسطنبول بتركيا.

وهناك أيضاً الكتب الجغرافية والطبية التي لجأ مؤلفوها إلى الفنانين، فأكملوها لهم بالصور التي تساعد على توضيح الموضوع الذي يتناوله المؤلف بالبحث والدرس، ومنها أيضاً الكتب التي تتحدث عن علم الفلك، وهذه الكتب تحتوي على صور توضِّح البروج والنجوم والكواكب، وقد وصل إلينا عدد منها، وهو موجود في المتاحف العالمية، ولعل أهم كتاب في هذا المجال هو الكتاب الذي وضعه أبو الحسن عبد الرحمن بن عمر الصوفي والذي أسماه مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة، وتوجد منه نسخ في متاحف إسطنبول، والفاتيكان،

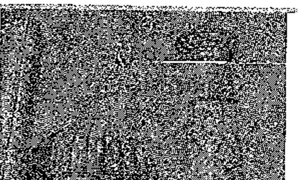
والمتروبوليتان بالولايات المتحدة، وفي المجال الطبي لجأ الأطباء إلى الرسامين ليرسموا ويوضحوا بالصور الأشكال المختلفة لما يريدون التحدث عنه.

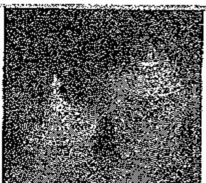
وقد وصل إلينا عدد كبير من مثل هذه المخطوطات العلمية التي استخدمت الرسوم التوضيحية، ومنها مخطوطة مشهورة في علم الطب موجودة اليوم بدار الكتب المصرية بالقاهرة، وهي زاخرة بالرسوم التوضيحية.

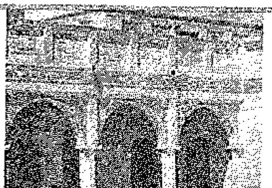
ومن أمثلة المخطوطات القديمة التي زُيِّنت بالرسوم التوضيحية مخطوطة لمقامات الحريري، وهي موجودة في المكتبة الأهلية في باريس.

ازدهر فن الرسم خلال العصرين السلجوقي والمغولي، فهذان العصران قد خلّفا أعمالاً بديعة في مجال الرسم، ولعل خير مثال يوضِّح المستوى الذي بلغه الفنانون في مجال الرسم هو الرسوم الموجودة بكتابي جامع التواريخ، والشاهنامة، وهذان الكتابان كُتبا في القرن السابع الهجري.

ووصلت إلى عصرنا هذا رسوم لا تقل عن سابقتها جودة، تعود إلى العصر التيموري، وممن تميّزت رسومهم في ذلك العصر الرسام خليل، والرسام أمير شاهي، والفنان بهزاد، وكان بهزاد هذا أشهر فناني عصره، وبعض أعماله موجودة اليوم بالمتحف البريطاني، وبعضها بدار الكتب المصرية، واشتُهر في العصر الصفوي الرسامون: شيخ زادة، وخواجة عبد العزيز، وسلطان محمد، وأفارميك، ومير نقّاش، ويوجد عدد كبير من رسوماتهم بالمتاحف، وقد قاموا برسومهم تلك لتوضيح الكتب المشهورة من مثل كتاب كليلة ودمنة السابق ذكره، والشاهنامة، وغيرهما.



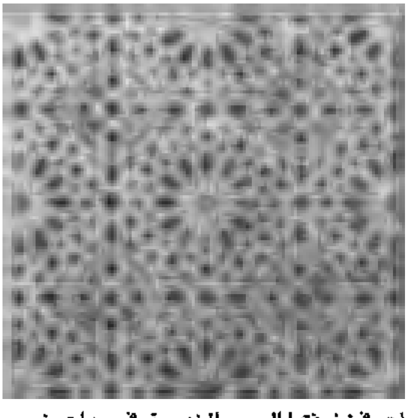




مسجد في سَمرقَند وتظهر الزخرفة بالبلاطات الرائعة الألوان، وقد كتب على المئذنه بالخط الكوفي.	زخرفة الفضة.	من جماليات البناء القديم والنقش على الجص.



زخرفة الجدران الخارجية للحرم المكي الشريف.



بلاطة من الخزف استعملت في زخرفتها الرسوم الهندسية في وحدات منسجمة، بعضها متصل ببعض.

وأغلب تلك الرّسوم نُفّذت بطريقة أخّاذة، وعبّرت عن الطبيعة بطريقة زخرفية، تتّسم فيها الأشياء المرسومة بالحركة والترابط، ولُوّنت الرسومات بألوان منسجمة وجذابة ومتناغمة مع الموضوع المرسوم في إيقاع بديع.

النحت:

عرفه العرب منذ أقدم العصور، ونحت بعضهم بيوتهم من الصخور الكبيرة أو الجبال، كما نحتوا بعض الأشكال الآدمية والحيوانية لأغراض تتعلق بالاستخدام في الحياة اليومية، أو لأغراض عَقَديّة قبل الإسلام، ونقشوا على الصخور بعض الصور والرموز والحروف، وهناك أمثلة عديدة لنحوتهم القديمة توجد في المتاحف المختلفة.

لما انتشر نور الإسلام، استمر العرب في النحت، ولكن تغيَّر نوع النحت والهدف منه، وارتبط النحت الإسلامي بالعمارة، فنحت الفنانون ما يوافق التوجه الإسلامي، ومن ذلك واجهة قصر المشتى، الذي أنشئ في العصر الأموي بالأردن على طريق الحج القديمة بين دمشق ومكة المكرّمة، وقد أخذت الواجهة إلى ألمانيا وتوجد اليوم في متحف الدولة ببرلين، والأشكال المنحوتة على هذه الواجهة تتكون من زخارف متباينة متداخلة ومترابطة بعضها مع بعض، وتشمل بعض الأشكال المجردة المستوحاة من الحيوان والإنسان.

نحت الفنانون العرب المسلمون عدداً من التيجان المرمرية في العصر العباسي، ووُجدت بين الرصافة ودير الزور في العراق، وهي موجودة اليوم بمُتحف المتروبوليتان في نيويورك، وتوجد مجموعة من هذه التيجان في متاحف إسطنبول بتركيا، وفي متاحف برلين بألمانيا، وفي مدينة سامراء التي أنشأها المعتصم عام 221هـ (836م)، وُجد عدد كبير من الزخارف التي يمكن أن تُقسَّم إلى ثلاثة أقسام :

1- الزخارف المصبوبة في قوالب، وتشمل فروع العنب وكيزان الصنوبر.
2- النحت المشطوف أو المائل، وقد نُحتت فيه عناصر زخرفية هندسية نحتاً مائلاً تتقابل أطرافه في زوايا منفرجة.
3- الحشوات الجصيّة، وتمثلها الزخارف الجصية التي وُجدت في نيسابور، وتتكون من تفريعات المراوح النخلية ومقتبساتها.

واهتم السلاجقة في إيران من القرن الخامس إلى السابع الهجريين بالنحت الحجري والجَصِّي في عمل الزخارف، وفي الخط العربي، ومن أهم مميزات الحفر السلجوقي تقسيم السطح إلى مستويات مختلفة، وإدخال موضوعات جديدة على الزخارف النباتية تقترب من الطبيعة.

أما فن النحت المغولي من منتصف القرن السابع إلى القرن الثامن الهجريين، فكان أغلبه على الحجارة والجص أيضاً، واختلف عن النحت السلجوقي بظهور المبالغة في الازدحام الزخرفي.

وأهم آثار النحت الفاطمي في مصر من القرن الرابع إلى القرن السادس الهجريين في الزخارف الجصية الموجودة في كل من الجامع الأزهر الذي بُني في القرن الرابع الهجري، وفي المسجد الطولوني، وتتسم الزخارف بغزارتها، فلا يبدو من الخلفية شيء غير الأجزاء التي تربط أطراف الزخارف بعضها ببعض، وفي زخارف الفاطميين، تُوجد عناصر نباتية ونماذج من الخط الكوفي المشجَّر، واتبَّع الأيوبيون والمماليك بمصر وسوريا (ما بين القرنين السادس والتاسع الهجريين) أساليب الفاطميين في النحت وتميّز العصر المملوكي بازدهار الزخارف الجصية والحجرية، كما في مسجد الظاهر بيبرس، وفي الأضرحة، والمدارس، واهتموا بتزيين المآذن والقباب والمنابر، ونحتوا الأواني الحجرية والرخامية، والنافورات، وأحواض المياه وجرارها، وتزخر المتاحف بنماذج عديدة من نحت هذه الفترة، وأجمل هذه النماذج توجد في متحف فكتوريا وألبرت في لندن، ومتحف المتروبوليتان بنيويورك ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

وفي عصر ملوك الطوائف بشمالي أفريقيا والأندلس في القرن الخامس الهجري اهتم، النحاتون بالتفاصيل الدقيقة عند نحت النبات، واستخدم فنانو عصر المرابطين الألوان في الزخارف المنحوتة.

وإلى جانب الحجارة والجص، استخدم النحاتون المسلمون الخشب، وحفروا عليه الزخارف والخطوط، وهناك نماذج ممتازة من النحت الخشبي الإسلامي في متحف بناكي بأثينا باليونان، ويرجع تاريخها إلى العصر الأموي، وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة، توجد نماذج يعود تاريخها إلى العصر الفاطمي تشمل أبواباً ومحاريب، وفي متحف دمشق ومتاحف طشقند وسمرقند وأكرا بالهند، نماذج من

هـذا الفـن، وإلى جانـب الخامـات السابقة (الحجـر والخـشب والجـص)، اسـتخدم النّحاتون المسلمون العاج والعظم فنحتوا منها الأبواق والصناديق والعلب، وحشوا بها الأبواب وزخرفوا بها الأثاث مستخدمين أساليب التطعيم والتجميع والترصيع.

ازدهـر النحت في المغرب العربي أيضاً، وزُيِّنت بـه المساجد، والقصور مثل قصر الحمراء بالأندلس، واشتملت بعض القصور على تماثيل لحيوانات كالأسود وغيرها، ونُفِّذت بطريقة واقعية حاول فيها الفنانون التصوير حسب القواعد العلمية للفن، ولعل هذا هو أهم اختلاف بين العرب المشارقة والعرب المغاربة، ففي المشرق العربي، لم يلجأ النحاتون العرب المسلمون إلى التصوير الواقعي، وتفادوا نحت الإنسان أو الحيوان أو تصويرهما، ولعل التجاوز الوحيد في هذا المجال هو صور عبد الملك بن مروان المنحوتة على العُمْلة، وهذه الصور التي كانت منحوتة على الدنانير لم تكن واقعية، بل كانت تقريبية.

أما الرسم عند العرب المسلمين فلم يكن محصوراً في مجال تزيين الكتب فقط، بل تعداه إلى تزيين جدران المساكن، بل وجدران المساجد أيضاً، فالمسجد الأموي بدمشق تزخر بواباته برسوم الأشجار الجميلة والمياه، وغير ذلك من المناظر الطبيعية الخلابة التي تدل على مهارة الفنان الذي نفّذها.

وبعد عصور الضعف، وانتشار الاستعمار الغربي، تأثّر كثير من الفنانين العرب بفنون أوروبا في كل المجالات، ومنها مجالات الرسم والنحت، وفرضت أوروبا تعليم الفن الأوروبي على البلاد العربية المغلوبة على أمرها وعاد التجسيد، ونحت عدد من الفنانين العرب المسلمين تماثيل ضخمة نُصبت في الميادين العامة، تُمثّل بعض الشخصيات العربية البارزة، وتماثيل أُخرى أُنشئت لأغراض فنية جمالية فقط تشمل أناسي وحيوانات وغيرها، توجد في صالات العرض والمتاحف وكليات الفنون في كثير من البلاد العربية.

أخذ بعض النحاتين العرب المعاصرين الأساليب الغربية، وطوّعوها ليعبرّوا عن مواضيع تهمهم، وقد استفادوا من كل التجارب الغربية، والأساليب والمدارس التجريدية وغيرها وأنشأوا مجسّمات تُعبّر عنهم، وتتمشى مع قيمهم وحياتهم والاجتماعية[1].

(1) موسوعة نت، مصدر سابق.

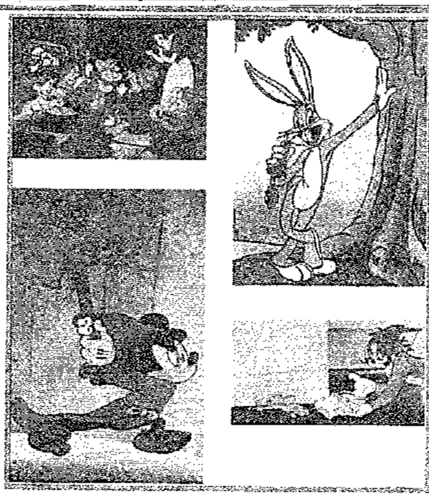
الرسوم المتحركة : Animated cartoon

الرسوم المتحركة animationcartoon فن تركيبي قائم على تعاقب مجموعة رسوم مسطحة أو أشكال ثلاثية الأبعاد مثبتة على شريط سينمائي بوساطة التصوير لقطة فلقطة، وعرض هذه الرسوم والأشكال لاحقاً على شاشة سينمائية بسرعة 24 لقطة في الثانية هو ما يمنح المشاهد وهم الحركة.

ويستدعي إنتاج فيلم للرسوم المتحركة، تصوير سلسلة من الرسوم أو الأشياء واحداً بعد الآخر، بحيث يمثل كل إطار في الشريط الفيلمي رسماً واحداً من الرسوم، ويحدث تغيير طفيف في الموضع للمنظر أو الشيء الذي تم تصويره من إطار لآخر، وعندما يدار الشريط في آلة العرض السينمائي تبدو الأشياء وكأنها تتحرك.

ولدت الرسوم المتحركة كفن قبل اكتشاف السينما بفترة طويلة نسبياً، على يد بعض العلماء والمخترعين الذين كانوا يستخدمون لتحريك الصور على الشاشة أقراصاً دوارة أو أشرطة تحمل رسوماً ومجموعة من المرايا والفوانيس السحرية، ولكن مؤرخي السينما الفرنسيين يعدون 30 آب عام 1877 يوم ولادة الرسوم المتحركة، فهو اليوم الذي سجل فيه الفنان والمهندس الفرنسي إميل رينو براءة اختراعه المسمى براكسينوسكوب، وهو أكثر الأجهزة المخصصة لعرض الرسوم المتحركة دقة واكتمالاً في ذاك الوقت، وبدأت العروض الأولى لـ"المسرح البصري"، كما كان يسمى في حينها، في 28 تشرين الأول عام 1892 في متحف غريفين الباريسي، وقد تضمن برنامج العروض التي كانت تستمر نحو ربع ساعة، أشرطة ترفيهية ملونة مصحوبة بالغناء والموسيقى.

ارتبط تطور الرسوم المتحركة لاحقاً بتطور التقانة السينمائية وقد ظهرت أولى أفلام الرسوم المتحركة المصورة لقطة فلقطة بين عامي 1906- 1908 ("خيال" للمخرج الفرنسي كول و"القلم السحري" للمخرج الأمريكي س. بليكتون).



أخرج المصور والمخرج الروسي ف. أ. ستاريفتش، عام 1912 ، أول الأفلام المعتمدة على الأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد، وهو يعد مؤسس هذا النوع من الرسوم المتحركة.

تلقى فن الرسوم المتحركة دفعاً جديداً مع ولادة أول بطل دائم وثابت لسلسلة أفلام حظيت بشعبية كبيرة، هو "القط فيليكس" للمخرجين ب. ساالليفين وأو. ميسمر، بعد "القط فيليكس"، عرفت الرسوم المتحركة شخصيات حيوانية عديدة، وكان والت ديزني ممن استخدم هذه الشخصيات في أفلامه الأولى في بداية العشرينيات من القرن العشرين، ولكن ديزني لم يعرف النجاح الحقيقي إلا بعد ظهور الصوت في السينما، وذلك عندما ابتكر مع الفنان يو. آيفيركس شخصية "ميكي ماوس" الشهيرة، وفيلم "باخرة ويللي"، ومن أهم خصائص إبداع والت ديزني القدرة التعبيرية الفائقة للحركة والإيقاع، والشخصية ذات الملامح والصفات الساطعة، والمهارة في إضفاء الحيوية على هذه الشخصيات.

تميزت الرسوم المتحركة في العقود الأخيرة من القرن العشرين بأنها تحفل بتنوع هائل في الموضوعات والأساليب والاتجاهات الفنية والفكرية، فإلى جانب أضخم شركات الإنتاج المتخصصة في الرسوم المتحركة مثل شركة أو. حنا وج. باربيرا التي أنتجت سلسلة من أفلام توم وجيري وغيرهما، أو الشركات اليابانية،

نرى فنانين آخرين مثل ج. هابلي الذي أنتج أفلاماً مفعمة بالشعر والغنائية ونظرة مبتكرة لموضوع الرؤية الطفولية للعالم مثل فيلم "طائر القمر" (1960)، و"أبناء الشمس" (1961)، ور. باكاشي الذي حاول أن يرسم لوحة عريضة للحياة الأمريكية المعاصرة عبر أفلامه مثل فيلم "القط فريتس" (1972)، و"ساعة الذروة" (1974)، والكندي نورمان ماك لارن الذي كان يخط رسومه على الفيلم مباشرة.

ازداد إنتاج أفلام الرسوم المتحركة حالياً في جميع أنحاء العالم، إذ يعمل آلاف الفنانين في مراكز إنتاجها في بعض البلدان مثل كوريا الجنوبية واليابان، كما أن أشهر مصادر إنتاجها بشرقي أوروبا يوجد في تشيكوسلوفاكيا السابقة، حيث اشتهرت أفلام جيري ترِنْكا التي اعتمدت على الدمى المتحركة، وظهر عديد من مبدعي هذه الأفلام كذلك في كل من يوغوسلافيا السابقة والمجر.

وقد أدّى الاعتماد على التقنيات الحديثة، كتنفيذ الرسومات بالحاسوب في أواخر القرن العشرين الميلادي إلى تلاشي الحواجز القائمة بين الواقع الحي للفيلم الروائي والرسوم المتحركة، وهذه تطورات قد تقود في نهاية المطاف إلى آفاق إبداعية غير مطروقة في مجالات صناعة الصور[1].

وتتميز الرسوم المتحركة المعاصرة بالمزج بين مختلف أنواع الفن السينمائي: الصور الحية أو الوثائقية والأشكال النحتية المجسمة والصور المرسومة، كما أنها بدأت تميل مؤخراً لاستخدام تقانات الكمبيوتر[2].

أنواع الرسوم المتحركة:

بالإمكان الحصول على نوع من الرسوم المتحركة بدون الاستعانة بأي وسائط تقنية، عن طريق الاعتماد على وسيلة في غاية البساطة تُعرف باسم دفتر التصفح السريع وهو مجموعة من الرسوم التخطيطية (الاسكتشات) في صفحات متتالية، كل واحدة فوق الأخرى في تسلسل واضح، فإذا تم تقليب هذه الصفحات بحركة سريعة خاطفة، بدت الرسوم وكأنها تتحرك.

---

(1) المصدر السابق.

(2) محمود عبد الواحد، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 844، (بتصرف).

قبل الشروع في إعداد فيلم الرُّسوم المتحركة يجب اختيار قصة، يعدها فنان من كاتبي المشاهد، فيقوم بتجهيز ما يعرف بـ لوحة تسلسل المشاهد، وهي في مقام سيناريو الفيلم ولكنها تشبه شريطاً ضخماً للمصورات الهزلية مكوناً من رسوم تخطيطية تصور المشاهد المتتالية للقصة، مطبوع عليها جمل الحوار الخاصة بكل مشهد، وبعد موافقة المخرج وبقية الفنيين على محتويات لوحة المشاهد، يتم تسجيل الموسيقى التصويرية، بتتبع لوحة تسلسل المشاهد بدقة حتى يوائم الإيقاع الموسيقي ولقطات التسلسل الحركي للفيلم، وثمة طريقة أخرى يلجأ إليها صانعو الأفلام عن طريق استعمال شريط العرض وهو شريط للرسوم يتم به تحديد عدد الإطارات الفيلمية التي تستنفدها كل كلمة في الحوار المسجل، وبعد إتمام هذه الخطوات التمهيدية، يشرع الفنيون في إتمام فيلم الرسوم المتحركة بواحد من عدة أساليب لعمل ذلك.

الرسوم المتحركة من أوراق السيلولوز:

أكثر الطرائق، انتشاراً في تجهيز أفلام الرسوم المتحركة، ويمكن أن يتطلب إنتاج فيلم مميز طويل من أفلام الرسوم المتحركة آلاف الرسومات المنفصلة، وقد يستغرق إتمامه ثلاث سنوات، كما يحتاج الخبرات المتخصصة لعديد من الأفراد، وقد تم تنفيذ فيلم الثلج الأبيض والأقزام السبعة (1937م)، وفيلم بينوشيو (1940م) بهذه الطريقة، وبالإضافة إلى ذلك يتم بهذه الطريقة تجهيز أغلب أفلام الرسوم المتحركة الخاصة ببرامج الأطفال التلفازية.

يستعين مخرج الفيلم بواحد من فناني تبويب المشاهد لتعيين النسق العام والقيام برسمه، وتحديد الكيفية التي تتحرك بها الشخصيات ومظهرها العام، بالإضافة إلى تقطيع السرد الفيلمي إلى مشاهد منفصلة، عقب هذه المرحلة، يقوم فنانو تبويب المشاهد بتجهيز رسومات إرشادية لمجموعتين من الفنانين، هما: رسامو الخلفيات ورسامو التحريك، يقوم رسامو الخلفيات برسم المناظر التي تشكل كل العناصر اللازمة باستثناء الشخصيات، ويتولى رسامو التحريك تنفيذ اللوحات

الخاصة بالشخصيات بأعداد محدودة وفق المتطلبات الحركية للحوار، بناء على شريط العرض، وعند إتمام مرحلة تجهيز الرسومات، تقوم مجموعة أخرى من الرسامين بنسخ الرسومات على لوحات من ورق الأسيتيت (الشفاف) الذي يعرف باسم سيلز، وهو مشتق من مادة السيلولوز- وهي المادة التي استعملت في أول خطوات التجهيز- يقوم قسم التلوين بطلاء اللوحات المنسوخة على وجهها الخلفي بالألوان المطلوبة، تستعين بعض معامل تصوير الرسوم المتحركة بالحاسوب لتنفيذ عمليات التحبير والتلوين على أوراق السيلولوز.

ثم يتولى الفنيون تجميع وتصنيف اللوحات في مشاهد، ومن ثم تُحوّل لوحات التحريك (السيلولوز) ولوحات المناظر الثابتة (الخلفيات) إلى قسم التصوير، فيتم تصوير لوحات التحريك إطاراً بعد إطار فوق لوحات المناظر الخلفية الصحيحة والمواءمة بين لوحات التحريك واللوحات الخلفية، وبعد انتهاء التصوير يتم تسجيل الصوت على الشريط، ويعقب ذلك طبع النسخ استعداداً للعرض.

أنواع أخرى من الرسوم المتحركة:

1- التحريك بالدُّمى: يعتمد على استعمال مجسمات ذات ثلاثة أبعاد للشخصيات والأشياء، ويكثر استعماله في إنتاج الأفلام القصيرة، كما يستخدم في إنتاج أفلام المغامرات الطويلة كفيلم حرب النجوم (1977م)، وقاتل التنين (1981م)، ومخلوق من خارج الأرض- إي تي- (1982م).

وثمة نوعان من أساليب التصوير يعرفان باسمي تقطيع الحركة، وتطبيع الحركة، يسّرا تنفيذ أفلام الدمى المتحركة، إذ يعتمد أسلوب تقطيع الحركة على آلة للتصوير يجري تعديلها، حتى تسجل لقطات متباعدة زمنياً، يتمكن خلالها الفنيون من إجراء تعديلات طفيفة على مجسمات الشخصيات والأشياء، بين لقطة وأخرى، وعندما تدور إطارات الفيلم سريعاً في آلة العرض تبدو المجسمات وهي تتحرك، ويضفي أسلوب تطبيع الحركة تحسينات على حركة المرئيات فتبدو أكثر طبيعية، إذ يلجأ الفنيون إلى الاستعانة بآليات خاصة، تقوم بتحريك آلات

التصوير والمجسمات أثناء التصوير، فيتسبب ذلك في كسر الحدة من حواف المجسمات المتحركة، مما يجعلها تبدو أكثر حيوية وإقناعاً.

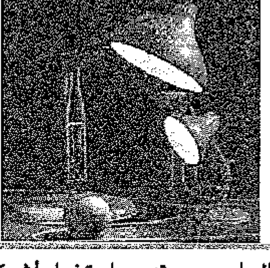
2- التحريك بنماذج الصلصال: أحد أساليب إنتاج الدمى المتحركة، يتم فيه إعداد النماذج من الصلصال، ويستعمل في إعلانات التلفاز وأفلام الدمى المتحركة القصيرة.

3- التحريك بنقاط الضوء الإلكتروني: أحد أساليب التظهير الفيلمي، بحيث يبدو الأداء الحي للممثلين، وكأنه ضرب من الرسوم المتحركة، وفيه يعدل الممثلون حركتهم تعديلاً طفيفاً كلما توقفت آلة التصوير، مما يضفي مظهراً آلياً على الجسم الإنساني.

4- التحريك بالتدبيس: عملية تستخدم فيها لوحة بيضاء كبيرة بها ما يزيد على مليون ثقب صغير، يقوم فنيو التحريك بملئها بدبابيس بلا رؤوس، وبعد ذلك يسلطون عليها إضاءة جانبية ترمي ظلالاً تكوِّن منها الأشكال المستخدمة رسوماً متحركة، ويقوم الفنيون كذلك بتغيير الدبابيس وتبديلها لتغيير هذه الأشكال وتنويعها.



التحريك بالصلصال يتم باستخدام نماذج من الصلصال عوضاً عن الرسم، تبين الصورة أحد الإعلانات التلفازية عن المواد الغذائية، وقد استخدم هذا الأسلوب من التحريك لإنجاز الفيلم.



التحريك بالحاسوب يستدعي استخدام أشكال مرسومة بالحاسوب، وتبين الصورة (أعلاه) مشهداً من فيلم لكو الابن لمصباحي مكتب، واستخدم الحاسوب في تشكيل عناصر ذات مظهر واقعي تظهر في الفيلم.

5- التحريك بالحاسوب: يُستخدَم فيه الحاسوب للتلوين والتظليل وتحريك الأشكال التي يقوم برسمها فنانون على لوحة للعرض، وهي طريقة أسرع في بعض الأحيان من الرسم باليد، إذ بمقدور الحاسوب إنجاز رسومات بالغة الدقة

والتفاصيل، ولذلك عمَّ استعماله في تنفيذ أجزاء الرسوم المتحركة في الأفلام التعليمية، ويستعمل التحريك بالحاسوب في إعلانات التلفاز وأيضاً في الأفلام الروائية، ويستعين بعض فنيّي التحريك بالحاسوب في تعجيل بعض مراحل التجهيزات التي تتم بطريقة الرسم على لوحات السيلولوز الشفافة[1].

الرقص (فن): Dance

الحركة الإيقاعية للجسم بمصاحبة الموسيقى في الغالب، وهو عادة طريقة تعبير منظم عن المشاعر من خلال تحريك الجسم بأساليب إيقاعية مرئية، وهناك نوعان رئيسيان من الرقص: الرقص المسرحي، والرقص الاجتماعي، ويؤدي الرقص المسرحي راقصون محترفون بغرض تسلية المشاهدين، ومن أشكال هذا النوع من الرقص الباليه، والرقص الحديث، والمسرحيات الهزلية الموسيقية، أما الرقص الاجتماعي فيؤديه الفرد بغرض المتعة الذاتية[2].

والرقص هو عبارة عن حركات أعضاء جسم الإنسان وغالباً تؤدى بالأطراف الأربعة، وعادة ما تكون على أنغام موسيقية أو إيقاعية على حسب نوع الرقص، كما أن هناك رقص بالسيف، ورقص على الخيل والرقص كمجموعات كما في الحفلات وأيضاً أشتهر الرقص مع النعام والرقص مع بعض الحيوانات أو الطيور الأخرى.

وعلم الرقص هو علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة عن الشخص، بحيث يورث الطرب والسرور لمن يشاهدها[3].

أنواعه:

كان سكان أفريقيا وما زال البعض منهم يقوم برقصات لجلب المطر أو لطلب المساعدة في الحفاظ على المنطقة أو القبيلة من شر يحدق بها.

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق، (بتصرف).

(2) المصدر السابق.

(3) موسوعة "أبجد العلوم" نسخة رقمية.

http://www.almeshkat.net/books/open.php?cat=12&book=3008

رياضياً: يعتبر الرقص أيضاً رياضة ذات شعبية كبيرة حيث أنها أسلوب جيد في ممارسة الرياضة بطريقة مسلية وبدون تكاليف مالية وتكون غالباً مع خلفية موسيقية هادئة.

فنية: حيث تعد العديد من أنواع الرقص الحديث فناً ويحدد نوع الرقص طبقاً لنوع الموسيقى المستخدمة إما لزيادة التعبير عن كلمات الأغنية، أو لدعم قصة أو رواية كما في بعض عروض الأوبرا، أو الباليه.

ترفيهية: وتكون في الحفلات أو في النوادي أو المنتجعات والأماكن السياحية حيث تكون على نغمات موسيقية تختلف من حيث الموقع والزمان.

حماسية: تكون في القبيلة أيضاً لتخويف العدو بحيث يشهرون اسلحتهم وعدد وقوة رجال القبيلة أمام الزوار والمحتمل أن يكون عدواً مستقبلاً وقد يكون ذلك في حلبة المعركة أيضاً لعرض مهارات رجال القبيلة.

تعبيرية: في لحظة سعادة غامرة يقوم الأنسان أحياناً بحركات لا إرادية وتعتبر نوع من الرقص أيضاً وعلى سبيل المثال يقوم لاعب الكرة بالرقص لفترة وجيزة عن تسجيل هدف أو إحراز نصر على الفريق الآخر[1].

تاريخ الرقص:

يُعد الرقص من أقدم اللغات التعبيرية التي مارسها الإنسان عبر لغة الجسد للإفصاح عن مشاعره من حب وفرح وحزن وألم، وعلى الرغم من تطور أدوات التعبير المختلفة من نطق وكتابة وغناء، فقد ظل الرقص، إضافة إلى الموسيقى، اللغة الفنية للشعوب تجسد فيه الموروث الشعبي لهذا الفن الأزلي، ومن الصعب الفصل، في النشأة، بين ثلاثة من أنواع التعبير الجمالي لدى الإنسان مثل: الموسيقى والغناء والرقص، إذ إنها، جميعاً، مرتبطة عضوياً بعضها مع بعض.

نشأ الإيقاع لدى الإنسان مع نبضات قلبه، وظل، في نمو أحاسيسه ومدركاته محاطاً بكثير من الإيقاعات والأصوات المعبرة الطبيعية، مثل صوت

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

الريح، وغناء الطيور، وحفيف أوراق الأشجار، وخرير المياه، ووقع قطرات المطر، ومن الطبيعي أن يشاكل الإنسان بعض الإيقاعات الحركية في الطبيعة، وقد وجد في هذه المشاكلة مجالاً حركياً للتعبير الجمالي عن مشاعره، وهكذا، نشأ علم الجمال الحركي، ومع تعاقب الحضارات البشرية، متلازماً أو متوازياً مع علم الجمال الصوتي.

مع أن الرقص التعبيري لم يظهر إلا نحو الألف الثامن ق.م، في منطقة شرق المتوسط، فقد كانت له وظيفة التواصل مع المعبودات، فارتبط بالقداسة، وهكذا استعمل الإنسان القديم لغة الجسد في توليد معان روحية عالية، وكان لا بد لضبط حركة الجسد من مصاحبة الإيقاعات الموسيقية بالأدوات البدائية، أو بتصفيق الكفين وتصويت الفم.

وما زالت بعض الحركات الراقصة التي تعود إلى الرقص المقدس مستمرة إلى اليوم كرقصات "الوج" الشركسية في شمال القفقاس، والرقصة الشرقية الإغرائية التي تعتمد على هز الأرداف، والتي تنحدر عن رقصة الخصب المقدسة، ورقصة القرفصاء المصرية وكانت تؤديها قبل خمسة آلاف عام المرأة الراقصة الحامل تقرباً من الآلهة لتسهل أمر ولادتها.

تشير بعض النصوص الشعرية القديمة إلى انتشار الرقص الديني المعبدي، قبل الإسلام، في الجزيرة العربية، كما تشير الرسوم على جدران المعابد، والأختام الأسطوانية والمدونات على الرقم الفخارية، وأوراق البردي، إلى ألوان من الرقصات الدينية الفرعونية والشامية وبلاد ما بين النهرين، وقد دونت تعاليم الحكيم آني في مصر، وعلى أوراق البردي، إذ يقول في تعاليمه: "الغناء والرقص والبخور هي وجبات الآلهة"، وعرف المصريون الرقص المصاحب مع إيقاع الصناجات الخشبية والجنك والقيثارة والمزمار والدف، ومنه ما كان زوجياً أو حربياً أو حركياً أو محاكياً وهو رقص أفريقي تحاكي حركاته حركات الحيوانات وظواهر الطبيعة، مثل بعض الأفارقة الذين يمارسون رقصة النعام قبل خروجهم لصيده، ومن أنواع الرقص أيضاً الرقص "الجنائزي الجماعي" بأنواعه الثلاثة: الطقسي وهو جزء من الطقوس

الجنائزية، والمأتمي المعبر بحركاته عن الحزن، والدنيوي ويمارس للترفيه عن روح الميت.

كما أن أنواعاً عديدة من الرقص الشعبي تعود بجذورها إلى عهود موغلة في القدم كـ"رقصة النحلة" وهي رقصة للتعري، و"رقصة الدرع" أمام موكب العروس، و"رقصة المقلاع" التي ظلت تمارسها النساء الغوازي في مصر حتى القرن التاسع عشر، وتبين الرسوم على جدران المقابر الفرعونية ارتباط الموسيقى والغناء بالرقص، فنرى صفاً من الراقصات يعلوهنّ صفٌ من الموسيقيين، وثمة فتيات يضبطن الإيقاع بالتصفيق، وكان لهم إله للرقص يعرف باسم "بس" على شكل قزم تضع الراقصات وشمه على سيقانهن.



رسم يمثل راقصين مع فرقة موسيقية من على قبر نب آمون (طيبة **400**ق.م)

ومن أنواع الرقص الديني الإسلامي "رقصة المولوية" التي انتشرت طريقته في قونية (تركيا)، وحلب (سوريا)، وتعود الطريقة المولوية إلى جلال الدين الرومي، يبدأ الاحتفال الاستعراضي الغنائي الراقص بقطعة تعزفها الفرقة الموسيقية، ثم يعتلي الدراويش بلباسهم ذي التنورة البيضاء الفضفاضة والملتان الأسود ويعتمرون طربوشاً طويلاً من اللباد، يبدأ الدراويش برقصة الفتلة أو الدوران حول شيخهم ببطء ثم يتسارعون دوراناً رافعين الذراع الأيمن في حركة صاعدة نحو السماء، وخافضين الذراع الأيسر في حركة رمزية لعبث الدنيا.

أما في "رقص السماح" فهو رقص الحشمة والأدب، وعرفت به حلب، وكان من شيوخه في القرنين التاسع عشر والعشرين صالح الجذبة، وأحمد عقيل، وعمر البطش، وأبو خليل القباني، ويؤدى بمصاحبة غناء الموشحات، و"رقص السماح" رزين

ذو تشكيلات متعددة، منها الصف الواحد الساكن أو المتحرك، والصفان، والصفوف الأربعة المتقابلة والمتعاكسة، والدائرة، والدائرتان، والبحرات، والفسقيات.

يجسد الرقص، عامة، طاقة الحياة ويبرزها في جماليات الحركة، وتكاد تخلو هذه الطاقة الحيوية، في الرقصات العربية الكلاسيكية الجمالية، من المفردات الجزئية التي يتألف، منها تعبيراً أو سرداً، وهناك رقصات حلبية مثل الرقصة العربية والعزّاوية والشرقية والبلدية والديلاني والشيخاني، ورقصات شعبية عربية أخرى كالدحّة السورية والفلسطينية، إضافة إلى الرقصات الجماعية (الدبكات) على إيقاعات الطبل والمزمار، التي منها ما هو حربي يؤدى بالسيف والنبّوت، وتؤدى هذه الرقصات في تشكيلات حركية جمالية، في حين أن نوعاً من الرقص الهندي الكلاسيكي غني بالمفردات التي تتشكل منها ألوان من التعبير الفني، ففي هذا الرقص ثماني وعشرون إيماءة باليد الواحدة وأربع وعشرون إيماءة بكلتا اليدين، يؤديها الراقص أو الراقصة، بسرد قصص أو مغامرات أو تعابير جمالية خاصة، ومن أشهر مؤدي هذا الرقص حديثاً فرقة "الكوتشيبودي" الذي برعت به الراقصة سونال مانسينغ، وللرقص في الهند إله خاص هو "شيفا" الذي يكفل للعالم، إيقاعاً، يحفظ تماسك الأكوان واستمرارها، إذ إنه الطاقة الحيوية الأساسية في الوجود.

في جمهوريات أواسط آسيا مثل تركمانستان وأوزبكستان وطاجكستان وكازاخستان وقرغيزيا، يأخذ الرقص فيها، عامة، التركيز على حركات النصف الأعلى من الجسم.

أما في الجزء الأوروبي منها مثل روسيا وأوكرانيا ومولدافيا.. فثمة تركيز على قوة حركات الأرجل من قفزات وقيام وهبوط، ويحتاج إلى مساحات واسعة لحركات الراقصين، أما رقص "الباليه"، فهو رقص فني تعبيري يعتمد، أحياناً، على مفردات وعناصر من الرقص الشعبي، ففي عام 1927 عرض لأول مرة، على مسرح البولشوي، رقص شعبي حقيقي في باليه شقائق النعمان.

أما الرقص الشعبي الأرمني فهو منحدر عن ألعاب الأرمن البدائية وطقوسهم الوثنية القديمة، مثل رقصة "جان- غولم" التي تمثل جمع الفتيات للورد من الحقول، ورقصة "رازماكان" ذات الطابع القتالي، وقد انقرض معظمها لصالح رقصات شعبية حديثة مثل "أوزون دارا" تؤديها العروس في جبال كاراباخ، ورقصة "كوجاري" على شكل دبكة خاصة بالرجال قريبة من الرقصات القوقازية من حيث الإيقاع السريع أو البطيء.

وفي يوغسلافيا، يعد رقص الحلقات "الكولو" أقدم أنواع الرقص وكان يستخدم ضمن طقوس السحر والوقاية من الشيطان والحسد وفي شفاء المرض، ورقص "الأورو" المصحوب بالموسيقى والغناء، وأشكال عدة أخرى، وتعد البوسنة والهرسك ومقدونيا أكثر المناطق احتفاظاً بتقاليد الرقص القديمة.

ترك العرب آثارهم الفنية في بعض الشعوب، ففي الأندلس، ما تزال إلى اليوم رقصة "الجوتا" الشعبية التي ابتدعها الموسيقي العربي ابن جوتا في القرن التاسع بمصاحبة الدف ويشبه إيقاعها إيقاع الفالس وفي رقص "الفلامينكو" العنيف الحماسي، غالباً ما يبدأ الغناء المصاحب له بفاصل آهات تستعمل فيه كلمة "Ole" (أوليه) وأصلها "يا ليل" وقد تستعمل أيضاً ألحان وإيقاعات ومقامات عربية.

ولدت الرقصات، أصلاً، في الأوساط الشعبية الفقيرة ثم انتقلت إلى الصالونات، فالفالس رقصة شعبية ريفية كانت تمارس في ألمانيا والنمسا، وانتقلت التانغو من أوساطها الشعبية في الأرجنتين إلى الصالونات الأرستقراطية الأوروبية، وبعد الحرب العالمية الأولى، ظهرت رقصات كثيرة لا تحصى مثل "الرومبا والسامبا والمامبو والبوغي والتشا تشا".

وفي الخمسينات والستينات، في أمريكا خاصة، ومع بروز ظاهرة الرفض والتمرد على الأنظمة القائمة، وفي موازاة انتشار مسرح الرقص الجسدي، أخذت أشكال هذا الرقص مثل "الروك"، و"التويست" تعم التظاهرات الجماعية الشبابية المراهقة، وفي أغنيات راقصة محمومة، وتعني "الروك" التأرجح والدوران، أصلها مؤلف من إيقاع زنجي ممزوج بالرقص والغناء الريفي الأمريكي، أما "التويست" فتؤدى رقصاً بشكل دائري.

وأخيراً يبقى الرقص لغة له خصوصيته الفنية في التعبير عن المشاعر، وعنصراً هاماً وأساسياً من عناصر الثقافة العالمية[1].

الرقصة التربيعية : Boogie quadratic

رقصة شعبية في أمريكا الشمالية تؤديها مجموعات مكونة من أربعة أزواج، وربما يرقص الأزواج في شكل مربع، أو دائرة تسمى مجموعة رقص، كذلك قد يرقصون في صفوف، حيث يواجه صفان من الأزواج بعضهم بعضاً.

يتبع راقصو الرقصة التربيعية توجيهات موجِّه، يوجه نداءات بحركات وأشكال مختلفة، وتتضمن النداءات الشائعة (بروميناد)- أي وضع فني في رقصة رباعية- (لف حول رفيقك)، (كوِّن نجمة)، وربما يعطي الموجِّه نداءات غنائية بمقتضاها تغنى النداءات، أو (نداءات هزلية) بمقتضاها يتم نطق النداءات مع خلفية موسيقية، ومعظم موسيقى الرقصات التربيعية تؤديها آلات الكمان والبانجو والجيتار.

الرقصة التربيعية شائعة في جميع أنحاء الولايات المتحدة، لاسيما في المناطق الريفية، كما نشأت أنماط مختلفة منها في شرق أمريكا وغربها، وتعتمد معظم الرقصات التربيعية الشرقية على النماذج البسيطة المكونة من زوج واحد يرقص في كل مرة، أما الرقصات التربيعية الغربية، فتتضمن عدة أزواج يرقصون في أنماط معقدة، أُخذت كثير من الرقصات التربيعية من الرقصات الشعبية الإنكليزية والايرلندية والاسكتلندية القديمة التي جاء بها إلى أمريكا المستعمرون الأوَل، وقد قامت جماعات مختلفة بتعديل النداءات والحركات بأساليب متنوعة، وفي الوقت الحاضر، قد يكون للرقصة التربيعية نفسها أشكال مختلفة تقوم أساساً على هذه التعديلات المحلية[2].

---

(1) عبد الفتاح رواس قلعه جي، مصدر سابق، مج9، ص 879، (بتصرف).

(2) موسوعة نت، مصدر سابق.

الرمزية (تربية وفنون): Symbolism (Education and Arts)

لم تكن الرمزية يوماً حركة فنية ثابتة الخصائص بل بدت على الدوام تياراً متعدد المشارب والرؤى، لا يجمعه إطار محدود، وهذا ما أدى إلى الكثير من الخلط في تصنيف الفنانين ضمن تيارها، وكان من نتائج ذلك أن تخلى بعض مؤرخي الفن عن مصطلح الرمزية واستعاض عنه باسم "ما بعد الانطباعية" PostImpressionism أو بأسماء بعض مدارسها الفرعية الأكثر قابلية للتعيين مثل مدرسة "جسر آفين" Aven Bridge ومدرسة "النبييّن" The nabis.

وتعود صعوبة تحديد معالم الحركة إلى سببين رئيسين، السبب الأول هو شدة التباين في أساليب عمل الفنانين الذين شكلوا النواة الأولى للحركة (غوغان Gauguin، بيير بوفيس دي شافان Pierre Puvis de Chavannes، غوستاف مورو Gustave Moreau، أوجين كاريير Eugene Carriere، أوديلون ريدون Odilon Redon...)، إذ على الرغم من اجتماع هؤلاء على أولوية الفكرة على الشكل، ومع رفضهم لكل المدارس الفنية ذات الخلفية المادية (واقعية أو انطباعية) لا يمكن استخلاص قواسم تقنية مشتركة تجمع بين أعمالهم والسبب الثاني يعود إلى هيمنة الأدباء على الحركة في طور تكونها الأول، فقد كانت كل الكتابات النظرية الباحثة عن قواعد الرمزية تعتمد الأدب موضوعاً مركزياً لها مما لم يتح وضع أحكام معيارية تفيد في تحديد خصائص الفن الرمزي.

تعود أولى إرهاصات الرمزية في الفن إلى عام 1889 حيث ائتلفت حول الفنان غوغان مجموعة من الفنانين الانطباعيين الباحثين عن روح تشكيلية جديدة تتجاوز ما آلت إليه الانطباعية، وبعد أقل من عام ظهرت في مجلة "فن ونقد" Art and criticism مقالة للناقد والفنان موريس ديني Maurice Denis تتكلم للمرة الأولى عن الرمزية في الفن، ثم تبعتها في عامي 1891 و 1892 مقالات عدة للناقد ألبير أورييه Albert Aurier في مجلة "مركور فرنسا" Mercure France

وفي "المجلة الموسوعية" Encyclopedic magazine، وفيها يحدد الكاتب ما يراه شروط العمل الفني الرمزي، وهي:

1- أن يكون فكرياً لأن هدفه الأسمى التعبير عن فكرة.

2- أن يكون رمزياً يعبر عن تلك الفكرة بالشكل.

3- أن يكون توليفياً ليقدم الفكرة بشكل يمكن للجميع فهمه.

4- أن يكون ذاتياً لأن موضوع العمل لم يعد موضوعاً وإنما إشارة إلى الفكرة التي أدركها الفنان.

5- أن يكون زخرفياً، وهذه نتيجة طبيعية ما دامت الشروط السابقة هي نفسها شروط العمل الزخرفي، كما يعطي في مقالة أخرى تعريفاً مختصراً للرمزية فيقول: "الرموز هي الأفكار، أما الرمزية فهي التعبير عن الأفكار بواسطة الأشكال".

لقد نهضت الرمزية على قاعدة رفض العالم القائم بكل نتاجاته الفلسفية والعلمية والفنية، وثمة في كتابات منظري الرمزية انتقادات عنيفة للوضعية وللتقدم الصناعي الذي يشوّه الكون وللمدارس الفنية التي تنصّب الواقع مثالاً للجمال، كالمدرستين الطبيعية والانطباعية، غير أن هذا الموقف السلبي من العالم القائم لم يدفع الفنانين الرمزيين نحو القطيعة مع مرجعياتهم الجمالية التي تمتد من فناني عصور قريبة مثل دورر Durer وغويا Goya وواتو Watteau حتى فن عصر النهضة، ولاسيما في القرن الخامس عشر، وكذلك لم يترك هذا الموقف السلبي الرمزية في وضع تشاؤمي محبط، لذا نرى بعض ممثليها ينفتحون على الأفكار الاشتراكية، بينما يميل آخرون نحو المسيحية[(1)(•)].

رواد الفن: Art Pioneers

رُوّاد الفن مصطلح يستخدم بصورة خاصة، لوصف الفنانين الذين يركزون في ميادين الفنون الجميلة على الأساليب التجريبية والمبتكرة ويعارضون الطرق

(1) حسان عباس، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 903، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

المتعارف عليها في صنع الأشياء، ويهاجمون في بعض الأحيان المواقف السابقة والراهنة حيال الفن، وحتى فكرة الفن نفسه، ففي بداية القرن العشرين مثلاً، صنع الرسام الفرنسي مارسيل دوشام تماثيل من الأشياء العادية للسخرية من الاعتقاد القائل أن الفن شيء صعب الفهم.

وكان مصطلح الرواد في الأصل مصطلحاً عسكرياً فرنسياً، يعني وحدة متقدمة تسبق الجزء المركزي من الجنود، وقد استخدمه الزعيم الاشتراكي الفرنسي هنري دي سان سيمون بمعناه العصري لأول مرة في كتاب نشر في عام 1825م، وفي القرن التاسع عشر الميلادي استخدم معظم الفن الريادي لدعم الإصلاح الاجتماعي، ولكن في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي ركّز مذهب الفن للفن بصورة متزايدة على شكل الفن ذاته دون اعتبار لتأثيره على المجتمع.

أصبحت المُثل الريادية ذات أهمية وبخاصة في الفن في أواسط القرن العشرين، وقد نجح هذا الفن في توحيد الأشكال الفنية المتميزة مثل فن العمارة، والموسيقى، والتصوير الزيتي، والنحت، والمسرح، والسينما[1].

الرومانسية : Romantic

اتجاه في الفنون الجميلة والأدب، يركّز على العاطفة أكثر من العقل، وعلى الخيال والبديهة أكثر من المنطق، ويميل الرومانسيُّون إلى حرية التعبير عن المشاعر، والتصرُّف الحر التلقائي، أكثر من التحفظ والترتيب، وتختلف الرومانسية عن مذهب آخر يُسمَّى الكلاسيكية.

نشأت الرومانسية في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر للميلاد وسرعان ما راجت في بلدان أوروبية أخرى، خاصة إنكلترا وألمانيا وأسبانيا ووصلت ذروتها في الفترة ما بين 1800- 1840، وقد ظهرت كرد فعل ضد الثورة الصناعية، كما كانت تعتبر ثورة ضد الأرستقراطية والمعايير الاجتماعية والسياسية في عصر التنوير، وقد تجسدت الثورة بقوة في الفنون البصرية، الموسيقى، والأدب، وكان لها

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق، (بتصرف).

تأثير بالغ على التأريخ، التعليم، العلوم الطبيعية وتأثير كبير ومعقد على السياسة، حيث انه وبذروة الحركة الرومانسية كان هنالك ارتباطاً وثيقاً مع الليبرالية والراديكالية وكان تأثيرها واضحاً على نمو القومية لدى الشعوب.

تؤكد الرومانسية على أن قوة المشاعر والعواطف والخيال الجامح هو المصدر الحقيقي والأصيل للتجارب الجمالية، مع التركيز على شتى العواطف الإنسانية كالخوف والرعب والهلع والألم، مما أسهمت في رفع شأن الفنون الشعبية والتقليدية إلى درجة أسمى، وجعلت منها فنوناً مرغوبة (كما في الموسيقى الارتجالية)، كذلك جعلت من الخيال الفردي سلطة ناقدة مما أسهم بالتحرر من أفكار المدارس الكلاسيكية والعقلانية المثالية والتي سعت لرفع شأن القرون الوسطى والإخلاص لها من خلال فرض قواعد وقيود على جميع أشكال الفنون لتوحي بأنها فنون قروسطية أصيلة في محاولة منها للهرب من النمو السكاني والزحف العمراني.

أصل المصطلح:

الرومانتيكية، الرومانسية أو الرومانطيقية، كفن، تشتق من المصطلح الفرنسي رومان (بالفرنسية: roman) والتي تعني رواية، وأول ظهور موثق لهذا المصطلح يرجع إلى جيمس بوزويل في منتصف القرن الثامن عشر، واستخدمه وهو يشير إلى جزيرة كورسيكا.

يشير هذا المصطلح إلى الأشياء والأماكن التي يعجز وصفها بالكلمات، ويذهب البعض إلى أنها مشتقة من لفظة "رومانيوس" التي أطلقت على اللغات والآداب المتفرعة عن اللغة اللاتينية القديمة، التي كانت تعد في القرون الوسطى لهجات للغة روما القديمة، ولم تعتبر لغات وآداباً فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة، حيث أخذت هذه اللغات مكانها لغات ثقافة وعلم وأدب، وقد اختار الرومانسيون "الرومانسية"- وهي إحدى لهجات سويسرا- عنواناً لمذهبهم وحركتهم، وتعبيراً عن معارضتهم لسيطرة الثقافة اليونانية والثقافة اللاتينية على لغتهم وآدابهم

القومية، وعرفت "الرومانسية" بالابتداعية أو الإبداعية لأنها تعد ابتداعاً في المذهب الكلاسيكي، وتقويضاً لمبادئه وأركانه.

سمات الرومانسية:

يتطلع الرومانسيون إلى المُطْلَق، وكان الشاعر الرومانسي وليم بليك يعتقد أنه يستطيع أن (يرى عَالَمَاً في ذرة من الرمال، وحديقة في زهرة برِّية)، فالرومانسيون يرون الطبيعة روحاً حية تنسجم مع مشاعر الحب، والتراحم بين البشر.

تؤكد الرومانسية على حرية الفرد، ولا تؤيد الأعْرَاف الاجتماعية المُقَيِّدة، ولا الحكم السياسي غير العادل، وفي مجال الأدب، يكون البطل الرومانسي عادة رجلاً ثائراً، أو خارجاً على القانون، مثل شخصية مانْفرِد للشاعر البريطاني لورد بايرون.

ومثلما يكون البطل الرومانسي ثائراً على التقاليد الاجتماعية، يكون الفنان الرومانسي ثائراً على الأفكار الزائفة، ذات المظهر الجميل، وفي المسرح، على سبيل المثال، يرفض الكُتَّاب الرومانسيُّون الوحدة الكلاسيكية للزَّمان والمكان، وتُعد مسرحية فادْر للكاتب جان راسين كلاسيكية تماماً في الشكل، بينما تعتبر مسرحية فاوست للكاتب الألماني جوهان فلفجانج فون جوته، مسرحية رومانسية[1].

ولا نستطيع أن نلم باتجاهات الرومانسية ومميزاتها وسماتها، إلا إذا اطلعنا على روائع الرومانسيين من أمثال آثار فيكتور هيجو، والفريد دي موسيه، ولا مارتين، وورد زوورث، وكولردج، وبايرون، وشيلي Shelley، وكيتس[*].

وفي مطلع القرن العشرين انحسرت الرومانسية عندما أعلن النقاد الفرنسيون هجومهم عليها - وذلك لأنها تسلب الإنسان عقله ومنطقه - وهاجموا روسو الذي نادى بالعودة إلى الطبيعة، وقالوا: لا خير في عاطفة وخيال لا يحكمهما العقل المفكر والذكاء الإنساني والحكمة الواعية والإرادة المدركة.

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق، (بتصرف).

(*) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

وكان من نتيجة ذلك نشوء الرومانسية الجديدة ودعوتها إلى الربط بين العاطفة التلقائية والإرادة الواعية في وحدة فكرية وعاطفية، ومن ثم نشأت الرومانسية الجديدة حاملة معها أكثر المعتقدات القديمة للرومانسية، وقد اعتنق كثير من الحداثيين الرومانسية بل عدها بعضهم أحد اتجاهات الحداثة[1].

الرومبا: Rumba

الرُّومبا رقصة من أمريكا اللاتينية تؤدى في صالات الرقص، نشأت في أفريقيا واتخذت صورتها الحديثة في كوبا، يؤديها أزواج من الراقصين بتوقيت 4/4 على إيقاع سريع- سريع- بطيء، وكثيراً ما تكون الرومبا مصحوبة بموسيقى ذات إيقاع متكرر يؤدَّى على آلات النقر.

دخلت رقصات الرومبا الولايات المتحدة لأول مرة عام 1914م تقريباً قادمة من كوبا، وفي عام 1930م تقريباً قُدِّمت في صورة أخرى احتفظت الرقصة بشعبيتها خلال الثلاثينيات والأربعينيات خاصة في إنكلترا، حيث وضع لها معلمو الرقص معايير لضبط إيقاعات الجسم والخطوات[2].

الرومي (الفن): (Romanesque (art

الفن الرومي Romanesque فن ديني مسيحي، مختلف عن الفن الروماني الوثني، ويطلق عليه باللغة الفرنسية اسم L'art roman وبالانكليزية romanesque art، وقد ظهر في غربي أوروبا مختلفاً في شكله وأوصافه عن الفن البيزنطي الذي ظهر في القسطنطينية حيث الكنيسة الشرقية الأرثوذكسية، ولكنه مع ذلك استمد معينه من الفنون المسيحية التي ظهرت في بلاد الأناضول وسوريا والتي بقيت متميزة من الفنون البيزنطية مرتبطة بتقاليد معمارية محلية، مثل كنيسة جوليانوس في منطقة أم الجمال (سوريا) التي تعود إلى عام 344م وتعد أقدم كنيسة، وكنيسة مارجرجس في إزرع 515م (سوريا)، وكنيسة يوحنا المعمدان في جرش 474م (الأردن).

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (بتصرف).

(2) المصدر السابق، (بتصرف).

انفصل الامبراطور الروماني قسطنطين عن روما وأسس الدولة البيزنطية في القسطنطينية مستقلاً عن روما الوثنية التي تبنت المسيحية الكاثوليكية في وقت متأخر، وهكذا ظهرت كنيستان مختلفتان، ونشأت عن هذا الاختلاف أنماط فنية متميزة من الفن المسيحي البيزنطي، كالفن الكارولنجّي الذي ظهر في بلاد الغال وأسبانيا وينتسب للعائلة المالكة الكارولنجيّة التي منها شارل مارتل، وشارلمان، ثم ظهر الفن الرومي أو الرومانسك في أواسط أوروبا فكان مقدمة للفن القوطي، ولأن هذا الفن يتبع روما الكاثوليكية، حمل اسم الرومي، ولقد شاع في أوروبا منذ نهاية الامبراطورية الرومانية عام 475م حتى أواخر القرن الثاني عشر(•).

فن التصوير الرومي:

إلى جانب النشاط اليومي الذي كان يمارسه المعماريون المؤمنون عند تشييد الأديرة والكنائس، كان النحاتون يشاركون في نقش تيجان الأعمدة والأفاريز وتجسيمها، وكان المصورون يغطون الجدران بتصاويرهم المعبرة عن أحداث الإنجيل.

وخارج حدود العمارة كان تزيين المخطوطات وخاصة الأناجيل من أعمال المصورين التي حملت مبادئ النحت، وهي التقشف والرمزية والتحوير، وأطلق على هذه المرقنات اسم illumination وهي رسوم ملونة إيضاحية ترسم على الرق أو على الجدران، وكان المصورون من الرهبان أنفسهم الذين اختصوا بالرسم وقاموا بنسخ المخطوطات وبترقينها وتغليفها في مكان خاص بهم يسمى قاعة النسخ scriptorium.

وفي دير كلوني أنشئ أهم مركز لترقين المخطوطات وتزيينها بالألوان وبأوراق الذهب عند رسم الهالات والتيجان، ولم يقتصر التصوير على الجدران أو في المخطوطات بل تجلى أيضاً في تصميمات الزجاج المعشق الملّون، ويجب القول إن هذه الفنون كانت مصدر إلهام وابتكار التصوير الجداري والترقين في الفن القوطي وفن عصر النهضة فيما بعد، لقد كان فن التصوير يعتمد على الإطارات والفراغات المعمارية التي تساعد المصور على تغطيتها بالزخارف والرسوم، والتي تساعد المتعبدين والرهبان على قراءة الأحداث الدينية من خلال الصورة والخط واللون، ومن

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

أهم الآثار التصويرية الرومية، صورة محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس وتتضمن رسوماً للبراق المجنح مع زخرفات عربية.

الفنون التطبيقية:

ثمة فنون أخرى كانت منتشرة في المجتمع الرومي، وهي الفنون التطبيقية التي بدت في ابتكارات النسيج وصياغة المعدن والذهب، وفي صناعة الجلود والشمعدانات والنواقيس، واستطاعت ورشات الصناعة في الأديرة تطوير الفن التطبيقي تقنياً كما في صناعة الزجاج إذ اعتمدت تركيبات كيمياوية جديدة لتكوينه، وهنا أيضاً يصعب تصور انشغال الرهبان في صناعة هذه الفنون التطبيقية وإبداعها، إذ لابد من الاعتماد على عمال مهرة متخصصين ومتفرغين لهذا العمل المستمر، لسد حاجات الكنائس والأديرة في صناعة الكؤوس والأباريق لإجراء طقوس العبادة، ولصنع أغلفة من العاج أو المعدن المرصع للكتب المقدسة التي تصفّ على المذابح أيام الأعياد والاحتفالات، إلى جانب صنع الصناديق التي تحفظ رفات القديسين، هذا عدا عن المباخر والشمعدانات.

لقد كان الفن الرومي جسراً نقل المؤثرات الفنية الشرقية إلى فن ديني آخر أصبح أكثر رسوخاً ووحدة هو الفن القوطي[1].

الروندو (موسيقى): Alrondo (Music)

موسيقى الرُّوندو أحد أنماط التأليف الموسيقي، يتكرر فيه المقطع، أو اللحن الرئيسي، ثلاث مرات على الأقل في نفس المقام الموسيقي، وتظهر المقَاطع المتناوبة بين الألحان الرئيسية، ونتيجة لأنها تعود بشكل ثابت إلى المقطع الرئيسي يكون هذا النوع دائرياً، ولذلك يُسمَّى روندو، فإذا كان أ يُمثِّل المقطع أو اللّحن الرئيسي، وكانت ب، ج هي المقاطع المتناوبة، فيكون تتابع المقاطع بالشكل أ ب أ ج أ، أو أ ب أ ج أ ب أ ج أ ب أ وهكذا[2].

(1) عفيف البهنسي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 136، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق، (بتصرف).

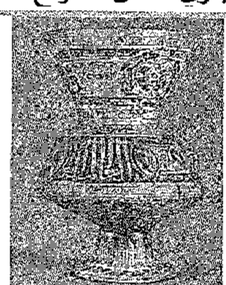
حرف الزاي

الزُجاج (فن): Glass art

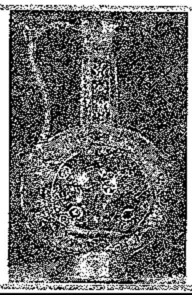
الزجاج كلمة عربية وردت في القرآن الكريم ﴿مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾(النور:35) وفي المعجم صانع الزجاج يسمى الزجّاج، والزجاج اسم نوع.

صناعة الزجاج:

الزجاج مادة مركبة يابسة قصفة سهلة الكسر، ومادتها الأساسية الرمل والقلي، وتتم صناعة الزجاج اليوم بطحن مزيج من الرمل والقلي والحجر الجيري، ثم يسخن المسحوق بدرجة عالية تصل إلى 1500°، حتى يصبح المزيج هلامي القوام، مما يساعد على تشكيله قبل أن يبرد، على شكل ألواح مسطحة أو على شكل أوانٍ مفرغة، ويتم تشكيل ألواح الزجاج بتبسيط المزيج الهلامي على سطح أملس، والضغط عليه بإحكام، وتستعمل اليوم اسطوانات التسوية، لجعل الألواح ذات سماكة واحدة، ثم يجري صقل الألواح لتصبح شديدة الشفافية وناعمة الملمس.



مشكاة- قنديل الجامع الأموي



أبريق شارلماني مطلي بالمينا

ولتشكيل المزيج الهلامي على هيئة الأواني، مازال الزجاجّون يستعملون الأنبوب المعدني الطويل لنفخ المزيج، وهذه الطريقة قديمة ترجع إلى ألفي عام.

وقد أضيفت إلى مواد الزجاج الأولية أكاسيد متنوعة جعلته ملوناً، ويستعمل أكسيد النحاس للون الأخضر، وأكسيد الحديد للون الأحمر، وحامض الانتموان للون الأصفر، وأكسيد القصدير للون الأبيض، كما أضيفت له اليوم بعض المواد ليصير أكثر مناعة، كالألياف والخيوط المستعملة في صناعة النسيج، وصارت الأواني الزجاجية تصنع اليوم آلياً وبقوالب فولاذية.

وأهم المصنوعات الزجاجية وأفخرها البلّور الصخري، وأجوده الكريستال البوهيمي ومنه تؤلف الثريات.

الزجاج الفينيقي:

ابتدأ الفينيقيون صناعة الزجاج، وانتشرت صناعته في الألف الأول قبل الميلاد حول شواطئ بلاد الشام المطلة على البحر المتوسط.

تشهد بعض الآثار الفنية الباقية على فن الزجاج الفينيقي ممثلة في الأواني الملونة على شكل أمواج، أو على شكل بقع فسيفساء ملونة، وتسمى الأوراق الألفية millefiori، ويتوافر في متاحف دمشق وبيروت وتونس وغرناطة نماذج من هذه الأواني، التي انتقلت صناعتها إلى العصر الإغريقي الروماني، ولكنها ترسخت على أرض الإسلام، حاملة التقاليد السابقة، ولعل طريقتها أصبحت تعتمد على إضافة خيوط زجاجية ملونة إلى جسم الآنية بآلة تشبه المشط، فتكوّن أشكالاً تموجية شبيهة بأسنان المنشار أو حراشف السمك، كما تختلف بألوانها عن ألوان الزجاج القديم، إذ طغى اللون الأرجواني الفاتح عليها وأصبحت الخطوط أكثر سماكة.

النوافذ الزجاجية:

انتشر الزجاج متأثراً بصناعة الزجاج الإسلامي، ولكن ثمة ألواح تزيينية وفنية أصبحت تغطي نوافذ الكاتدرائيات القوطية في العصور الوسطى، كانت تعتمد على لويحات زجاجية ملونة أو مرسومة تحبك ضمن تشكيل الصورة بوساطة

قضبان رصاصية، ولعل أبرز هذه الألواح وأكبرها هي اللوحات الدائرية على شكل وردة متفتحة rosette، التي تتصدر واجهات الكاتدرائيات القوطية التي مازال أكثرها قائماً في فرنسا.

وفي الفنون الإسلامية ولاسيما في العمارة، لم تكن النوافذ في بدايتها مغطاة بقمريات أو شمسيات زجاجية، بل كانت مجرد شباك جصية مفرغة ذات زخارف متنوعة، ومازال بعضها الذي يعود إلى العصر الأموي، ماثلاً في الجامع الكبير بدمشق وفي قصر الحير الغربي في بادية الشام (متحف دمشق).

ثم أضيف إلى هذه النوافذ الشبكية ومنذ القرن الهجري السابع (13م) لويحات زجاجية ملونة محبوكة بالزخارف الجصية، وليس بقضبان الرصاص، وقد أطلق على هذه الألواح اسم الزجاج المعشق.

أشكال الصناعة الزجاجية:

ورثت بلاد الشام صناعة الزجاج الأولى التي ابتكرها الفينيقيون، وغدت دمشق عاصمة الأمويين الذين امتدت دولتهم إلى تخوم الصين شرقاً وإلى أوروبا غرباً، مصدراً لصناعة الزجاج، تشاركها في إنتاجها مصر منذ العصر الفاطمي، فقد عثر في الفسطاط في مصر، وفي الرقة، وفي الشام على آثار قديمة لهذه الصناعة التي انتشرت بعدها في العراق حيث تبدو آثارها في سامراء، ثم انتقلت إلى فارس حيث تشاهد بقاياها في ري ونيسابور وفي شيراز، وازدهرت في سمرقند بعد أن انتقل إليها الزجّاجون من أهل الشام، وقد ساقهم تيمورلنك عام 1400م مع الصناع الآخرين لتحقيق نهضته في مسقط رأسه سمرقند.

وبعض آيات زجاجيات هؤلاء الصناع محفوظة في متحف جلستان في طهران، وفي المتحف البريطاني صحن مموّه بالمينا من سمرقند، لاشك في نسبته إلى زجّاج انتقل من أرض الشام.

وفي عهد الشاه عباس (1587- 1628) أصبحت شيراز أهم مركز لصناعة الزجاج الأبيض والأخضر والأزرق، ولكن ليس فيها زخارف محفورة أو

مقطوعة، بل تمتاز بعض الأواني بصور منمنمة لكائنات حيّة أو أسطورية، ويؤكد الرحالة الغربيون، أن صناعة الزجاج في شيراز صارت على قدر كبير من الجودة والإتقان، وأن النوافذ الزجاجية والأواني الشيرازية، كانت مرغوبة جداً في كل مكان في ذلك العصر.

وانتقلت صناعة الزجاج غرباً إلى أوروبا حتى الأندلس، وقد عثر في قصر الزهراء في قرطبة على نماذج لا تختلف عن الزجاج الشرقي، وتمركزت هذه الصناعة في جزيرة مورانو Murano من أعمال البندقية، وكانت هذه الصناعة مستمدة من تقاليد الصناعة الشامية، بل إن بعض المشكاوات الشامية قلدت وزورّت، وكان الملوك النورمان في صقلية قد اعتمدوا على المعماريين والفنانين المسلمين في نهضتهم، وقد شوهد فيها أعمال زجاجية إسلامية تحمل كتابات عربية، وتحتفظ الكاتدرائيات والمتاحف الأوروبية بروائع الصناعات الزجاجية، منها كؤوس تنسب إلى القديسة هدويغ Hedwig المتوفاة عام 1242م، وعددها عشرة كؤوس مازالت موزعة في كاتدرائيات أوروبا، ويحتار مؤرخو الفن في تحديد هوية هذه الكؤوس، فمنهم من ادعى أنها بوهيمية، وآخرون يؤكدون أنها صنعت في مصر، وهذا الاختلاف يدل على مدى انتشار الزجاج الإسلامي أو تأثيره في صناعة الزجاج الأوروبي.

على أن أكثر القطع المحفوظة في أوروبا، لا يُشك بهويتها المصرية أو الشامية، ولعلها انتقلت مع الحجاج الأوروبيين العائدين من الأراضي المقدسة، ومن أروع هذه القطع إبريق من البلّور الصخري صنع في مصر في القرن الخامس الهجري (11م) محفوظ في متحف فكتوريا وآلبرت في لندن، ويتميز بزخارف مروحية وكتابات كوفية دعائية، وفي متحف بتّى في فلورنسا إبريق مماثل، إضافة إلى أباريق أخرى لا يشك في نسبها إلى العصر الفاطمي أو المملوكي في مصر أو الشام، إذ يتحدث المقريزي عن المحنة التي حلت بكنوز الخليفة المستنصر عام 1062م وخاصة نهب الأواني البلّورية والزجاجية النفيسة، والتي خرج أكثرها إلى أوروبا، واستقرت في متاحفها وكنائسها.

الزخرفة على الزجاج:

لم تكن القطع الزجاجية المعروفة مجردة عن الزخارف، فقد امتدت يد الزجّاج المحترف والفنان، لكي تُزيِّن الأواني الزجاجية بزخارف كانت أشكالها في البداية مجردة، مؤلفة من دوائر ذات مركز واحد منفوخة أو مختومة أو مصنوعة بملقط أو منقاش على سطح الآنية، أو ملوَّنة بريشة، وكانت هذه الزخارف من الزجاج الهلامي أو الزجاج البارد، ثم استطاع الزجّاج ابتكار البريق المعدني لرصف الزجاج، أو لتذهيبه وتمويهه، وتتم هذه العملية باستعمال ريشة دقيقة لرسم الخطوط ثم تستعمل فرشاة للتلوين الذهبي، وبعد حرق الإناء يطلى بالمينا نصف الشفاف، وهو مادة من ذائب الرصاص، ثم يلون بالأكاسيد المعدنية، وأهم الألوان اللون الزمردي المصنوع من مسحوق اللازورد.

وكثيراً ما استعمل البلّور الأكثر نقاءً من الزجاج في صناعة الأواني، وثمة اعتقاد أن البلّور يجلب السعادة، وأنه رمز للنقاء الروحي لشفافيته.

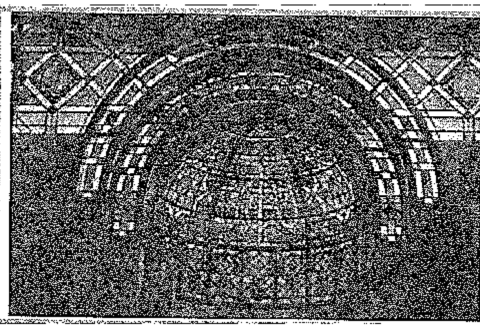
وصل البلّور والزجاج المزيَّن إلى أوج إتقانه في العصر الفاطمي والمملوكي، وكان زجاج الشام المصنوع في دمشق أو حلب أو الرقة قد لفت اهتمام رجال السلطة، والناس يتهادونه تحفة فنية ثمينة، لما يتضمنه من صنعة صعبة دقيقة، ومن زخرفة مذهبة ثمينة، وإذا كانت الزخارف مجردة هندسية أو نباتية في بدايتها، فقد أصبحت تمثل أزهاراً وحيوانات، إلى جانب الكتابات الكوفية الجميلة، مما يُرى في روائع الأواني الزجاجية.

وفي العصر المملوكي وصل الزجاج المموّه إلى أبدع إنتاجه، ولاسيما في صناعة المصابيح "المشكاوات وهي جمع مشكاة" كما وردت في القرآن الكريم، وهي قناديل زجاجية على شكل أوانٍ ذات عروات ترتبط بها أسلاك لحملها إلى كرة زجاجية مزينة ومموّهة كالمشكاوات، كانت تعلق في سقوف القاعات، وتزين هذه المشكاوات بأشرطة زخرفية ورنوك (شارات) السلاطين والأمراء، وكتابات قرآنية أو تاريخية، وأكثرها يعود إلى القرن الثامن الهجري (14م)، وهي محفوظة في المتحف الإسلامي في القاهرة يعود بعضها إلى مدرسة السلطان حسن

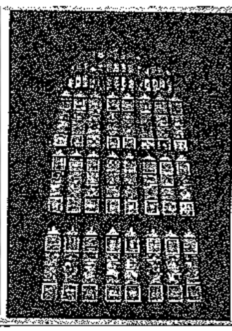
(1347- 1360م)، وفي متحف متروبوليتان في نيويورك مجموعة من المشكاوات تعود إلى الشام أو إلى مصر، ولم يقتصر صنع الزجاج في العصر المملوكي على المشكاوات، بل امتد إلى جميع أشكال الأواني، من صحون وأكواب تحمل زخارف مشابهة لزخارف المشكاوات، مع إضافة رسوم آدمية وحيوانية عليها، ولقد صنعت من هذه التحف في القاهرة، مجموعة من الأواني لسلاطين بني رسول في اليمن.

وفي العصر الحديث تطورت صناعة الزجاج في العالم، وأصبحت آلية إلى جانب الصناعة التقليدية اليدوية، وصار استعمال الزجاج في العمارة والصناعة وفي النسيج متطوراً، بعد أن أضيفت إلى خلطته الأصلية مواد مقوية، وقد يستعاض أحياناً عن الزجاج، بمادة بديلة مماثلة ومتميزة مثل البيركس والبيروسيل[1].

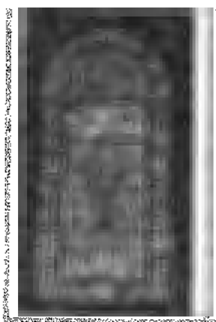
الزجاج المُعَشَّق: Stained glass



قوس محراب جامع الظهران بالمملكة العربية السعودية معشق بالزجاج الملون



نافذة عمودية كبيرة من 8 أضواء من الطراز القوطي في كاتدرائية كانتربيري يرجع تاريخها إلى عام 1400 وتحتوي على زجاج من العصور الوسطى.



زخارف إسلامية بالزجاج المعشق، تزين جدران مسجد الصخرة المشرفة من الداخل في القدس.

---

(1) عفيف البهنسي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 265، (بتصرف).

الزجاج المعشق Stained glass هو قطع زجاج ملونة يتم تجميعها بواسطة أعواد من الرصاص تؤلف وفق تصميم يضعه فنان الزجاج المعشق وبعد ذلك يتم لحام الإطار الرصاصي ببعضه بواسطة القصدير والمكواة الكهربائية وتستخدم حشوة الزجاج المعشق في أغراض الديكور والتصميم الداخلي ونوافذ الكنائس والنوافذ والفتحات المعمارية(1).

وتتألق هذه الصور أو الزخارف عندما يتسلل الضوء من خلال الزجاج مُحدثاً هذا التأثير، ولذلك عم استعمال الزجاج المُعَشّق في النوافذ، وحين تكون هذه النوافذ جيدة الصنع تتوهج ألوانها وتبرق عندما تتخللها أشعة الشمس.

وبالإمكان تلوين الزجاج العادي، أو معالجته كيميائياً ليبدو كالزجاج المُعَشّق، لكن تلوين الزجاج المُعَشّق الأصلي يتم أثناء صنعه بإضافة أكاسيد فلزية معينة إلى جانب المكونات الأخرى، يضاف أكسيد الكوبالت مثلاً لصنع الزجاج الأزرق، ويضاف أكسيد النحاس لصنع الزجاج الأحمر.

يتم تلوين معظم التفاصيل الفنية كالظلال وملامح الوجوه، يدوياً على الزجاج المُعَشّق الذي يعتمد تأثيره أساساً على أشكال القطع الزجاجية وألوانها، إضافة الأضلاع المعدنية التي تحدد حوافها بخيوط الرصاص تزيد من تأثير الزجاج المُعَشّق.

كيف تُصنَع نوافذ الزجاج المُعَشّق:

يقوم بتصميم معظم نوافذ الزجاج المُعَشّق فنانون محترفون يتولون تنفيذها في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى يقوم بصنعها حرفيون مهرة تحت إشراف الفنان، في البداية، يقوم الفنان بعمل رسم تخطيطي للصورة أو التصميم الذي يراد تنفيذه في النافذة، ويكون هذا الرسم بمثابة أنموذج لرسم تنفيذي بالحجم الطبيعي للنافذة، يقوم الفنان بعد ذلك بتحديد دقيق لأشكال القطع الزجاجية وألوانها على لوحة الرسم التنفيذي بحجمها الطبيعي، وتعرف باسم اللوحة التمهيدية، كما يعين مواقع

(1) محمد زينهم: تكنولوجيا فن الزجاج، 1995.

أضلاع الرصاص والتفاصيل التي يضاف رسمها ، وتنسخ اللوحة التمهيدية بالورق الشفاف على ورق سميك، ويقوم الفنان بعد ذلك بقص الوحدات التي تمثل القطع الزجاجية ، ورسمها لتوضيح ألوانها المختلفة.

وتوضع كل واحدة من النماذج الورقية على قطعة من الزجاج تضاهيها شكلاً ولوناً ، وينسخ شكلها ويحز بقاطع للزجاج، ومن ثم يسهل كسر الزوائد ونزعها على امتداد الخط الذي يمثل حافة الأنموذج الورقي، وبعد إتمام القطع ترص قطع الزجاج المختلفة على اللوحة التمهيدية ، في أماكنها المحددة ويقوم الفنان بإضافة التفاصيل.

يتكون الطلاء المستعمل في إضافة التفاصيل لصور الزجاج المُعَشَّق من خليط من مسحوق الزجاج وأكسيد الحديد ، يعجن بالماء والزيت ويعرف باسم المينا ، يوفر الماء والزيت السيولة اللازمة للطلاء، ويضفي عليه أكسيد الحديد لوناً بُنّياً داكناً ، وبعد عملية الطلاء، تجمع القطع الزجاجية وتعرض للحرارة في تنور (فرن خاص)، حيث تقوم الحرارة بصهر مسحوق الزجاج وأكسيد الحديد وتثبيته على الزجاج الملون، ثم ترص القطع الزجاجية بعد تبريدها على اللوحة التمهيدية مرة أخرى، وبهذا تكون القطع المكونة للنافذة جاهزة للتثبيت بخيوط الرصاص الذي يستعمل لمرونته في الثني والطي بما تقتضيه طبيعة الأشكال، ولخيوط الرصاص جوانب ناتئة على امتداد جانبيها لاحتواء عدة حواف زجاجية وتعشيقها في آن واحد ، تثبت نهايات الأكمام باللحام بعد اكتمال التعشيق، كما تعبأ شقوق التفريز بالمعجون منعاً لتشرب المياه، وتكون النافذة جاهزة للتركيب.

يتم تركيب النوافذ الضخمة بالاستعانة بهياكل من القضبان الحديدية لتثبيتها ، فتقوم القضبان الحديدية بتقسيم فتحة النافذة إلى أجزاء، ومن ثم يتم تقطيع الزجاج ليلائم هذا التقسيم.

نبذة تاريخية:

نوافذ الزجاج المُعَشَّق القديمة:

نشأ فن النوافذ الزجاجية المعشقة في أوروبا الغربية في العصور الوسيطة ، وقد اتسمت مجمل النوافذ المصنوعة قبل منتصف القرن الثاني عشر الميلادي بصغر

حجمها، فقد كانت جدران الكنائس في ذلك الوقت سميكة جداً لتدعيم قبابها وعقودها ذات الارتفاع الشاهق، وكانت نوافذها ذات فتحات صغيرة لا تضعف الجدران، ولكن المعماريين توصلوا في بداية القرن الثاني عشر الميلادي إلى تطوير نظام لتدعيم السقوف خفف كثيراً من جهد التحميل الواقع على الجدران، وبذلك أصبح بالإمكان توسيع مساحات النوافذ، وأقدم هذه النوافذ تم إنجازها في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي.

تقدم تقني:

كانت إطارات الهياكل الحديدية لمعظم نوافذ الزجاج المُعَشَّق الكبيرة خلال القرن الثاني عشر الميلادي، تصنع من قضبان مستقيمة من الحديد تقسم مساحة النافذة إلى مستطيلات، وفي بداية القرن الثالث عشر الميلادي، تمكن الحدادون من تطويع الحديد في أشكال منحنيات أدت إلى إدخال الشكل الدائري في إطارات النوافذ، إضافة إلى الشكل المستطيل للتقاسيم السائدة، وولدت الأجزاء المستديرة من الزجاج المعشق أشكالاً شبيهة بالأوسمة، وخلال العقود اللاحقة لعام 1200م، عمّ كذلك انتشار النوافذ المستديرة الضخمة، ثم أصبحت هذه النوافذ تقسم بقوائم رفيعة من الحجارة المنحوتة، وهو نمط زخرفي عرف باسم الزخارف التشجيرية، وأطلق عليها اسم النوافذ الوردية لشكلها الشبيه بالأزهار.

نتج عن تطوير دعامات على السقف القوطي اتساع في مساحات النوافذ، وزيادة في عددها، ثم حدث أن اكتشف بعض الصناع- في القرن الرابع عشر الميلادي- أن تعريض الزجاج العادي للحرارة بعد تغطيته بمادة نترات الفضة تجعله يصطبغ بلون أصفر براق، وكانوا يطلون المادة في مساحات متصلة، أو في تشكيلات منفصلة، بتكلفة زهيدة في كلا الحالين، وعم انتشار النوافذ المصنوعة بهذا النوع من الزجاج خلال القرن الرابع عشر الميلادي وبعده.

وبفضل التقنيات التي تم تطويرها في العقود التالية للعام 1400م، مارس الفنانون حريتهم في التجريب، فابتدعوا طريقة يتم بها استعمال زجاج بطبقة رقيقة من اللون، تم تثبيته بالصهر الحراري أثناء تصنيعه، إذ تمكنوا من محو بعض

أجزائه بالخدش، وكشف سطحه الشفاف، ومن ثم صار بالإمكان تنفيذ التصاوير والتصاميم بهذه الطريقة، حتى أصبحت نوافذ الزجاج المُعَشَّق تضاهي المحفورات الطباعية في دقة تفاصيلها، كما تمكن الفنانون أيضاً، خلال القرن الخامس عشر، من الرسم بألوان المينا الزاهية فأبدعوا مناظر غزيرة التفاصيل على الزجاج الشفاف، لم تختلف كثيراً في بهائها اللوني، بعد صهرها بالحرارة، عن الزجاج المُعَشَّق الأصلي.

أفول وإحياء:

أخذت أساليب الأداء التي طورت خلال العقود التي تلت عام 1400م، تحل تدريجياً محل الأساليب التقليدية لصناعة الزجاج المُعَشَّق، ولكي يتم تنفيذ نافذة زخرفية، لجأ الفنان إلى خدش أو تلوين الصور والتصاميم على ألواح الزجاج وتثبيتها فيما بعد في أماكنها بإطار النافذة، وقد اختصرت هذه الطريقة الجهد المبذول في ترصيص القطع المختلفة من الزجاج الملون، وترتيب أضلاع الرصاص المعدة لصياغة النوافذ، وكانت النتيجة أن أصبحت النوافذ تشبه اللوحات الفنية أكثر من شبهها بالزجاج المُعَشَّق.

وبحلول القرن السابع عشر الميلادي، كاد فن الزجاج المُعَشَّق أن يصبح نسياً منسياً، ثم عاد له الازدهار خلال العقود التي تلت عام 1800م، وأتقن الفنانون أساليب الأداء القديمة للزجاج المُعَشَّق، كان هذا في البداية، ولكن مع بداية القرن العشرين، أخذ الفنانون يطورون تصاميم جديدة للزجاج المُعَشَّق، بالإضافة إلى مجالات مستحدثة للتطبيق، ومن رواد هذا الاتجاه الفنانان الأمريكيان جون لافارج ولويس كمفرت تيفاني، فقد ابتكر تيفاني أنماطاً مستحدثة من الزجاج المُعَشَّق ليست فقط للنوافذ، ولكن للمظلات الزخرفية للمصابيح أيضاً.

وتعتبر أعمال زجاج المُعَشَّق اليوم في مصاف الفنون الملهمة للخيال الراسخة في التطور، وقد قام كل من الفنانين مارك شاجال وجورج روو بعمل تصميمات في غاية الروعة من الزجاج المُعَشَّق لمبان حديثة، ويتخذ بعض الفنانين اليوم أساليب شبيهة

بأساليب العصور الوسطى، كما يطور بعضهم أساليب جديدة، والدليل على ذلك تلك الكثرة من نوافذ الزجاج المُعَشَّق التي يطغى فيها استعمال ألواح الزجاج الملون السميك، التي تصاغ أشكالها أولاً، ثم يتم تثبيتها بالإسمنت بدلاً من خيوط الرصاص[1].

الزخرفة (فن): Decorative arts

هو فن الديكور أو تنسيق وتزيين الفراغات Decoration ويهدف إلى تجميل وتنسيق الفراغات المختلفة كالحجرات والمكاتب الإدارية وغيرها باستخدام العديد من الخامات لتحقيق أفضل استفادة لمفردات هذا الفراغ وتوظيفها بشكل جمالي يلائم المستخدم، يتعامل المزخرف أو مصمم الديكور مع العديد من الخامات الطبيعية والصناعية مثل ورق الحائط والدهانات والأثاث والزجاج والمعادن والأقمشة ويخلط ما بينها ليصل في النهاية إلى نتيجة مرضية.

فن الزخرفة الداخلية (الديكور) هو أحد الأساليب الإبداعية التي ظهرت في فترة ليست ببعيدة وانتشرت في جميع أنحاء العالم لتجسيد لحظة نادرة في تاريخ الأثاث، فهذا الفن ليس له قواعد فنية ولا مؤسسية ولا فلسفية، فحرفيو هذه المهنة لا يفكروا في وضع منهجاً للحياة، فهم ليسوا إلا مهندسين ومعماريين وصناع زجاج ومصممي ديكورات، ويعد فن الزخرفة decoration نوعاً من الفنون التطبيقية لطبيعته التزيينية ولارتباطه بحوامل استعمالية كالعمارة والكتاب والقطع المنقولة، وهناك اختلاف ما بين المزخرف الداخلي والمصمم الداخلي.

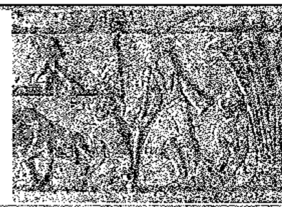
- المزخرف الداخلي يركز على اللمسات الأخيرة للحوائط والدهانات والنوافذ والأثاث.
- المصمم الداخلي مسؤول عن معالجة التكامل المعماري والفراغ الداخلي مع خلق الطريقة الملائمة لمعيشة الفرد من خلال دراسة سلوكيات الإنسان[2].

---

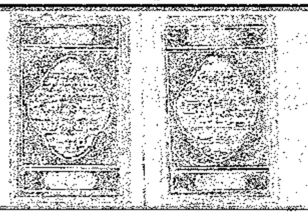
(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

(2) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (بتصرف).

وتتنوع الفنون الزخرفية بحسب أماكن إنتاجها أو بحسب العصور الحضارية التي تجعل من فن الزخرفة أسلوباً متميزاً، ويتضمن هذا الأسلوب مجموعة من البنيات الأساسية مثل الأشكال، والقوام، وتنظيم المواد، والملمس، والتي تتضافر منسجمة لكي تحقق المتعة البصرية والحسية والنفسية، أو تحقق الراحة عندما تكون الزخرفة داخلية، أو تكون مجرد تحفة إذا كانت من السجاد الجداري أو الأواني الخزفية والزجاجية التي استهوت كثيراً الهواة وتجار العاديات، أو أن تكون زينة في المباني الدينية، إذ تدخلت الزخرفة أيضاً في توفير المعاني الروحية والدينية.



مشهد زراعي: تفصيل من زخرفة ضريح يعود تاريخه للعصور القديمة



خط نسخي محوّد، 1284هـ، الآيات داخل أشكال بيضاوية محاطة برسومات نباتية مذهبة.

ولا تقتصر الزخرفة على الرسوم التجريدية أو المحوّرة عن الواقع، بل تشمل الفنون التصويرية التشبيهية التي يقصد منها الزينة والمتعة، وتشمل أيضاً التكوينات المجسمة كالأواني الخزفية أو الأدوات المعدنية الاستعمالية، ويعد تصميمها فناً إبداعياً على الرغم من انتماء إنتاجها للفنون التطبيقية.

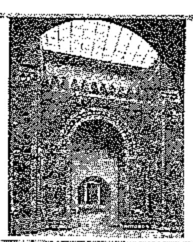
أصبحت الزخرفة في الفن الحديث أقرب إلى الفن التشكيلي، بل إن مدارس فنية مثل مدرسة "الباوهاوس" في ألمانيا، ألغت الفروق بين الفن التشكيلي والفن التطبيقي وجمعتهما تحت عنوان الفنون الإبداعية.

رافقت الزخرفة في نشأتها فن التصوير منذ العصور المصرية القديمة والعصور الرافدية، حيث بدت الزخارف المصرية في عمارة الأعمدة المزينة بعنصر سعف النخيل أو ورق البردي أو زهرة اللوتس، وتبدو الزخارف المصرية المستوحاة أيضاً من النباتات في الأثاث المكتشف في مقبرة توت عنخ آمون في الحلي المرصعة، وثمة حليات زخرفية مستوحاة من الحيوان كالجعران والنسور ناشرة أجنحتها، ورؤوس السباع، عدا حليات مزينة بزخارف هندسية هي غالباً إطارات للموضوعات

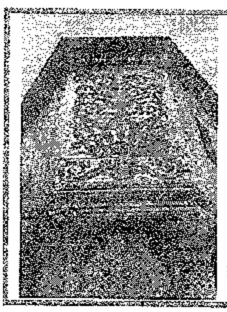
السابقة، وفي بلاد الرافدين تبدو الزخارف المعمارية واضحة في الشراشيف العليا فوق الجدران، وفي المحاريب المضلعة التي تكسو الواجهات المعمارية، وتبدو الزخارف واضحة على الأواني السومرية وعلى جدران المعابد والقصور الآشورية، وعلى واجهات المباني البابلية، وهي رسوم بارزة خزفية ملونة تمثل المعبودات على شكل حيوانات أسطورية.

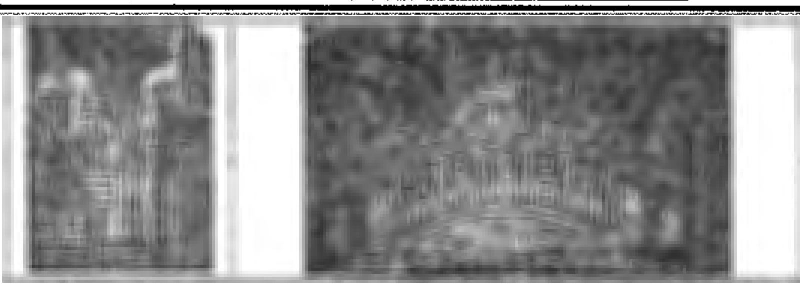
وفي الفنون الإغريقية والرومانية، اعتمدت الزخارف على ورقة الأقنثة (نبات) وعلى اللوالب في تزيين تيجان الأعمدة وبعض عناصر العمارة، واستمرت الزخرفة المجردة منتشرة في جميع العصور المسيحية وعصر النهضة والباروك والروكوكو، ولكنها في الفن الإسلامي كانت أكثر وضوحاً واستقراراً وأصالة في جميع الأحقاب وحتى اليوم.

ابتدأت الزخرفة محدودة بعمليات تزيين العمارة أو تزيين الأواني والكتاب المخطوط، ولكن تقدم الاختراعات وتنوع الأدوات الاستعمالية أدخل الزخرفة في تصميم شكل الأشياء المصنوعة، وأصبح تصميم السيارة أو المكواة نوعاً من الزخرفة الصناعية، وهكذا فإن كلمة زخرفة decoration التي تعني التزيين، تعني أيضاً التصميم كما تعني التنسيق الداخلي الذي يطلق عليه مصطلح "ديكور"، كما تحمل كلمة زخرفة معنى التمنيق، يدخل في ذلك تمنيق الحدائق، وتمنيق واجهات المحلات والمخازن، وتمنيق الكتاب ثم تمنيق داخل العمارة، وتبدو الزخرفة أكثر وضوحاً في تمنيق العمارة الداخلية تمنيقاً يشمل تزيين جدران الغرف وتنسيق الأثاث والستائر والبسط وتلوين الأرضية والأبواب.


بوابة عشتار


غرفة الامبراطورة جوزفين في قصر ماليزون





أطلق على الزخرفة الداخلية تسميات كثيرة باللغات الأجنبية أبرزها ما يطلق عليه اسم العمارة الداخلية interior design أو architecture d'interieur التي تختلف عن العمارة الخارجية التي تختص بتكوين الشكل العام للمنشأة المعمارية، حجماً وفراغات وألواناً، ولكن أصبحت العمارة أحياناً فناً زخرفياً بحد ذاته.

تميزت الزخرفة الداخلية بتنوعها حسب العصور، ففي العصور الاتباعية (الكلاسيكية) (اليونانية الرومانية) كانت الزخرفة بسيطة بعيدة عن التعقيد والكثافة والترف، وفي العصور الوسطى أصبحت الزخرفة الداخلية تعتمد على عناصر قابلة للنقل والتعديل، ثم ظهرت الزخرفة الداخلية بمفهومها الخاص منذ حكم الملك شارل الخامس في فرنسا، إذ انطلقت من مبدأ التكامل والترابط بين العمارة الخارجية والداخلية، وصارتا تحملان التصنيف نفسه المنسوب إلى شكل نظام الحكم أو أسماء الملوك، ولم تقتصر الزخرفة الداخلية على عملية التزيين، بل تناولت الأثاث بتصميماته المتعددة، حاملة عنوانات هذه الزخرفة عبر العصور، ولاسيما بعد أن انتقلت الزخرفة الداخلية من قصور الملوك والأمراء إلى قصور الخاصة أو المنشآت الجماهيرية.

استمد المزخرفون عناصر فنهم الزخرفي من تقاليد الزخرفة الاتباعية (الكلاسيكية) في عهد دافيد David الرسام الشهير زعيم الاتجاه الاتباعي المحدث من النزعة الإبداعية (الرومانسية) التي انتهت إلى البحث عن عناصر غرائبية واستشراقية، وفي العصر الحديث انتشرت الزخرفة في الصناعة وفي تصميم الألبسة والأثاث بعيداً عن التقليد والجمود.

اهتمت الزخرفة الداخلية في تشكيل البيئة الداخلية، وما يميز التصميم الداخلي الجيد، مدى مراعاته لحاجات الساكنين وأذواقهم وتقاليدهم.

وتبدو عناصر التصميم الزخرفي في اختيار الأسلوب التقليدي أو الشخصي المبتكر، وهذا ما يجعل المصمم عارفاً بأسرار الأساليب المختلفة، أو قادراً على فرض أسلوب جديد شخصي يحمل اسمه كما في الفن التشكيلي، والعنصر الآخر في فن الزخرفة هو تحديد الوحدة النمطية الزخرفية motif، فقد استعمل المزخرف المصري القديم الوحدات النباتية مثل زهرة اللوتس أو ورق النخيل، وكان المزخرف اليوناني يعتمد على ورقة الأقنثة، بينما اعتمد المزخرف الإسلامي على وحدات نباتية مجردة أو على تشكيلات هندسية مجردة أيضاً.

ترتبط الوحدة الزخرفية بالأسلوب، وكثيراً ما كان الأسلوب يتناسب مع رغبة سيد السلطة ملكاً كان أم إمبراطوراً أم وصياً ويحمل اسمه مثل أسلوب لويس الرابع عشر أو لويس الخامس عشر أو الأسلوب الامبراطوري.

وتعتمد الزخرفة الداخلية على مبادئ الفن التشكيلي ذاتها، وهي الخط واللون والكتلة والفراغ والظل والنور والحركة، وتتدخل هذه المقومات في تكوين العمل الزخرفي سواء في الكسوة الجدارية والسقفية والأرضية، أو في التأثيث والتنصيب installation أي ترتيب الأثاث، مع مراعاة وظيفة المكان في الأبنية العامة، كالمعابد والمسارح والأسواق المغلقة، أو الوظائف السكنية الخاصة، غرفة الاستقبال أو المعيشة أو الطعام أو النوم أو المكتبة، ويؤدي اللون والضوء دوراً مهماً في تكوين فضاء زخرفي متناسب مع راحة المنتفعين وأذواقهم.

وتقوم جمالية الزخرفة على التناسق والتناسب والتناغم، بمعنى أن جميع عناصر الزخرفة الثابتة والمنقولة، لا بد من أن تتضافر لتكوين الزخرفة الداخلية، إذ أصبح استعمال اللون مرتبطاً بنظريات علم الضوء التي أوضحت العلاقات المختلفة والتأثيرات المتبادلة بين الألوان الطيفية أو القزحية السبعة، والتي وفّرت فرصة للمزخرف كي يختار ألوان الجدران والستائر والأثاث بما يتفق مع مبادئ علم اللون، هذا العلم الذي ابتدأ ظهوره منذ عصر الانطباعيين في فرنسا، ويدخل الضوء في عالم الألوان أيضاً، فهو لم يعد أداة للإنارة فحسب بل للزخرفة والتلوين.

يعتمد فن الزخرفة على الدراسة الأكاديمية التي يجب أن يتخطاها المزخرف، وعلى الاطلاع المستمر على مبتكرات الزخرفة المعاصرة، كما ترتكز على مبادئ تنفيذية مثل دراسة المكان والأنشطة واستشارة المنتفعين، ثم إعداد مخططات ومساقط ومقاطع المشروع الزخرفي اعتماداً على الوظيفة الاستعمالية، وتوزيع الفضاءات الاستعمالية والهامشية والفراغية بحسب الحاجات والأنشطة، ولا شك أن الدراسة تعتمد أولاً على حجم الميزانية المعتمدة لأعمال الزخرفة الداخلية "الديكور".

وفي الفنون الإسلامية تتصدر الزخرفة مكاناً أساسياً يتجلى في الزخرفة التصويرية التي تسمى "الرقش" أو "أرابيسك"، وهي زخرفة تجريدية تستمد عناصرها من الطبيعة كالأغصان والأوراق، ويطلق عليها اسم الزخرفة النباتية، أو أنها تستمد عناصرها من الأشكال الهندسية كالمثلث والمربع ومن أشكال النجوم السداسية والثمانية التي تشكل نسيجاً زخرفياً متداخلاً وتبدو هذه الزخارف على الأبنية والأثاث وعلى الأشياء الاستعمالية المنقولة وفي المخطوطات، أما الزخرفة الداخلية فقد تجلت في المباني الإسلامية العامة كالمساجد والمدارس أو المباني الخاصة كالقصور حيث الزخارف الجدارية، مثل زخارف قصور الحمراء في غرناطة، أو زخارف الجامع الأموي الفسيفسائية، مع زخارف القصور الأموية في الشام، والقصور العباسية في العراق، والمباني المملوكية كزخارف مدرسة جامع الحسن في القاهرة، وفي العصر الحديث لا بد من ذكر الزخارف الجدارية الداخلية في جامع الدار البيضاء.

اعتمدت الزخرفة الداخلية الإسلامية على أثاث متحرك قائم على أغطية مزخرفة وسجاجيد مبثوثة على الأرائك وعلى الأرض والجدران، وستائر ملونة ومطرزة، ومجموعات من الأواني المعدنية والزجاجية التي تعرض في خزائن خشبية مزخرفة حفراً أو تلويناً، وتبدو الأحواض المائية ومساقط المياه "السلسبيل" أو المشاكي المصنوعة من الحجر والرخام الملون والمنزل أو المشقف بتقطيعات فنية تزيينية، من العناصر الأساسية للزخرفة المعمارية الداخلية في البلاد العربية والإسلامية، إضافة إلى الزخارف الزجاجية المعشقة بالجص التي تغطي النوافذ.

لم يكن فن الزخرفة، ممارسة عفوية تعتمد على الفطرة والممارسة، بل إن ورشات التعليم ثم معاهد التدريس، كانت ترفد ساحة الفنون الزخرفية بالاختصاصيين، ففي العصور الإسلامية، رعى السلاطين والملوك المزخرفين والخطاطين، وخصصوا لهم أماكن خاصة للتدريب والتدريس، كما فعل الشاه عباس (1587- 1629م)، والوزير رشيد الدين (القرن 14م)، وفي أوروبا مازالت المدرسة العليا للفنون الزخرفية في باريس، من أعرق المدارس الفنية، وكانت سابقة لمدرسة الفنون الجميلة "بوزار".

وقد ازداد اهتمام السلطات بإنشاء معاهد ومراكز للفنون الزخرفية في العصر الحديث كما يبدو واضحاً في أكثر البلاد العربية، إذ أصبحت هذه الفنون مصدراً اقتصادياً مهماً في دول المغرب العربي، تونس والجزائر والمغرب، وتبدو الزخارف الداخلية المؤلفة من البلاطات الخزفية "الزليج" شديدة الانتشار في جميع المباني العامة والخاصة، وكانت زاهرة في الأندلس ومنها انتقلت إلى أنحاء أوروبا وإلى إيطاليا خاصة.

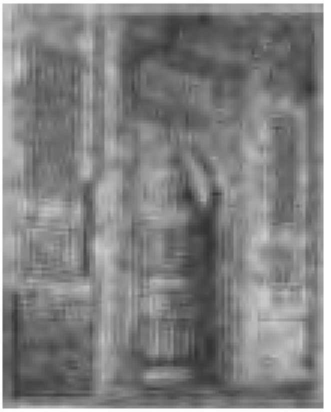
جمعت أكثر متاحف العالم روائع من الزخارف الصينية والهندية والأوربية والعربية- الإسلامية ممثلة على الأواني المعدنية والزجاجية والخزفية وعلى الألواح والبسط والأقمشة والسجاد، مما يعد آيات فنية تفخر هذه المتاحف باقتنائها، وهذا دليل على احترام براعة المزخرف معماراً كان أو خزّافاً أو حائكاً أو صانعاً، وقد أكدت المجموعات المتحفية غزارة الأساليب التي يمارسها المزخرف والتي تصنف بحسب الأزمنة والمناطق، كما أكدت تنوع العناصر الزخرفية التي تثري الزخرفة الداخلية، التي اعتمدت غالباً على هذه العناصر والقطع التزيينية، ويرتفع تقييم هذه التحف الزخرفية التي يصل سعرها إلى الملايين، ويتبارى الهواة والمقتنون بإغناء مجموعاتهم من تلك التحف الرائعة.

وفي متحف اللوفر في باريس ومتحف درسدن في ألمانيا وبعض المتاحف العالمية أجنحة خاصة بفنون الزخرفة، وفي المتاحف العربية التي تختص بالصناعات الشعبية والتقليد الفني، قاعات مخصصة للزخرفة الداخلية التقليدية كما في مدينة

طرابلس- ليبيا، ومدينة الجزائر، وفي متحف التقاليد الشعبية بدمشق الذي يشغل قصر العظم، قاعات مخصصة لعرض الزخارف الداخلية "الديكور" في غرف مختلفة الوظائف مثل غرفة الاستقبال الكبرى، وغرفة المعيشة، وغرفة الحكواتي، وغرفة الكتّاب والتدريس، إضافة إلى أقسام كثيرة مخصصة لعرض الأشياء الاستعمالية المزينة بالزخارف الفنية الإسلامية[1][*].

الزخرفة العربية (فن): Arabesque

انتشرت الزخرفة العربية محمولةً على المخطوطات والقطع الفنية المتنوعة، وأطلق عليها اسم أرابيسك Arabesque، وهو مصطلح يعني النسبة إلى عربي، ولقد اعتُمد هذا المصطلح للدلالة على الأشكال المجردة أو المحورة عن الواقع، والتي يبتكرها الصانع في رسمه أو نقشه أو حفره، مستوحاة من الجمالية العربية، ويقابل هذا المصطلح بالعربية كلمة "الرقش العربي" وفي اللغة رقَشَ تعني زوّق الكلام والصيغ، رسمها محسنة مزينة، أي نمّقها، ويختلف هذا الفعل عن فعل "رَقَنَ" أي زين الكتاب بالرسوم والصور الواقعية المبسطة، والترقين illustration يختلف عن النمنمة.



محراب الجامع الأموي الكبير في دمشق

(1) عقيف البهنسي، الموسوعة العربية، المجلد العاشر، ص 273، (بتصرف).

(*) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

ينتسب هذا الرسم العربي إلى الفنون التشكيلية الإبداعية ضمن نطاق النزعة التجريدية التي توسع انتشارها مع الحداثوية في هذا العصر، ويعتقد بريون M.Brion "أن التجريدية في الفن الحديث أخذت معينها من الرقش العربي، أي الزخرفة العربية".

استعملت كلمة أرابيسك للدلالة على الخطوط الانسيابية المنغّمة في الرسم التشبيهي، كما فعل ماتيس Matisse المصور الفرنسي، واستعملت في رقص الباليه للدلالة على حركة إحدى الرجلين مشكلة في الفضاء حركة انسيابية متناغمة أيضاً، واستعملت الكلمة في الموسيقى بهذا المعنى كتشبيه لإيقاع النغم بخطوط الرسم العربي.

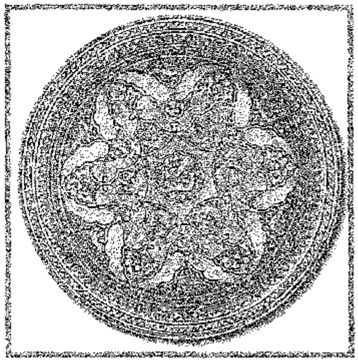
التجريد تعبير عن المطلق:

لم تكن التجريدية في الفن الإسلامي نتيجة التحريم كما يرى بعض الباحثين، بل إن التجريد إرثٌ تشكيلي قديم، ولكنه في الإسلام أصبح أكثر انسجاماً مع العقيدة التوحيدية التي تحذر من رسم الكائنات الحية، اتجه الفنان المسلم بنظرته الحدسيّة إلى الكشف في الرقش عن الجوهر الكوني المطلق الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين، ويتم الكشف بإزالة الجوانب الحسية العرضية عن صورة الإنسان وعن صورة الطبيعة على السواء، إذ إن الجوانب الحسية تعوّق الحدس عن إدراك غايته في الجوهر الحق، بل تصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية، فتجعل الرسم حسياً مرتبطاً بالغرائز والميول وليس بالمثل والقيم، وتلاقى هذا الاتجاه التجريدي في الرقش العربي مع اتجاه التجريد في الفن الحديث، ولكن، مع اختلاف في المبدأ والقصد، فالتجريد العربي يرمي إلى التعبير عن المطلق، أما التجريد الحديث فهو يقصد إلى التعبير عن "اللاشيء" كما يذكر سوفور Sophor، وكثيراً ما هبط التجريد الغربي إلى مستوى العبث، بينما يتطلع الرقش العربي إلى الجوهر فهو ثمرة التوق الإسلامي.

دلالات الرقش:

يرتبط الرقش العربي بالحدس أي الإدراك الحسي، وبالتعالي والإطلاق، ولا يعني هذا أنه فن ديني طقوسي، وإنما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع، صيغة

غير مادية تعتمد على حرية الفنان في قراءة الواقع قراءة حدسية، ونقله بصيغة جمالية مجردة، وبالمقابل ليس الرقش مجرد عملية تحلية وتزويق، بل إنه حامل لشيفرات رمزية، وبهذا يقول غرابار Grabar: "إن الالتجاء إلى الرقش هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي ودلالته العادية ومعناه المتداول".



صحن مصري يتوسطه طيران متقابلان على خلفية نباتية وهندسية وحيوانية

ويكمن وراء الصورة الظاهرية للرقش نسق كامل من الإشارات التي تُعرض تاركة حق التأويل، أي إن ثمة معاني كثيرة في الرقش العربي تنتظر تفسيرها، مما يعطي التجريدية في الرقش قيمة تعبيرية غير محددة.

تبدو دلالات التجريد في الرقش العربي واضحةً في أسلوبين سار الرقش في مسارهما، الأسلوب الأول هو "التوريق" ويقوم على تأويل النبات من أغصان وأوراق وزهور مختلفة الأنواع تأويلاً يصل إلى حدود الصيغ الرمزية، وقد تمادى الفنان للوصول إليها بالخروج عن الواقع للاكتفاء بالصورة الجمالية التي أتقن نسيجها برشاقة وتناسق، وبتكرار الفنان لهذه الصيغ بإلحاح إيقاعي ينتظم نبض الابتهال والتبتل، وكثيراً ما ربط النقاد هذا التكرار "بالذكر الصوفي"، كما يقول بيرابين Biraben: "إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة في الرقش تثير الشعور بأبدية الانطلاقات والعودات ممثلة بذلك علاقة الظاهر بالجوهر، مما يقترب من ممارسة الذكر"، والأسلوب الثاني، ويطلق عليه اسم "الخيط"، يعتمد على الأساس التشكيلي للأشياء، وهو أساس يبدو رياضياً لاعتماده على الأشكال الهندسية،

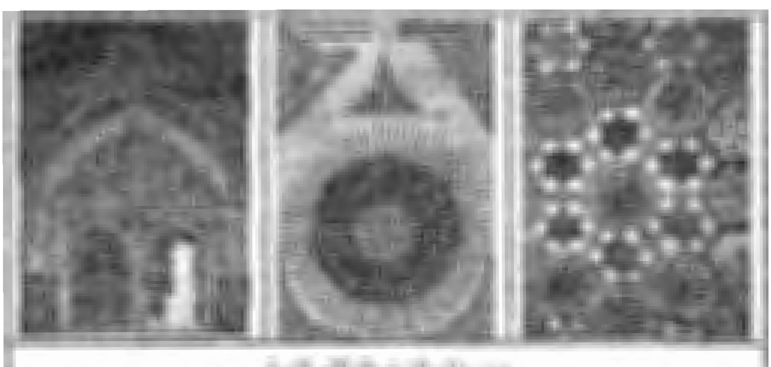
المثلث والمربع والمخمس، ولكن هذه الأشكال تصير في الرقش العربي أوعية لمضامين رمزية لا تخلو من معانٍ قدسية أو صوفية أو وجودية.

وسواء أكان الرقش نباتياً أم هندسياً فإنه يبقى محاولة للتعبير عن ملكوت الخالق والإيمان به، فهو أقرب إلى التبتل الجمالي منه إلى التزويق المجاني.

ولكن إذا كان نظام الرقش الهندسي قد تشابك وفق إسقاطات الأشعة البصرية الكونية، فإن الرقش النباتي يتطلع من خلال رموز الطبيعة، إلى الوصول إلى الفردوس الأرضي والمتعة الجمالية، ويجب أن لا يفهم من ذلك أن الرقش العربي ممارسة صوفية، بل هو رسم يتسامى على النسبية والتحديد والتشبيه، كما أنه ليس ممارسة رياضية علمية، بل هو تشكيلات روحية إبداعية خالصة من التشبيه والتشيّؤ (تحويل الرمز إلى شيء).

وإلى جانب الدلالات المعنوية في الرقش العربي، تقف دلالات جمالية متميزة تؤكد المعنى الأساسي للفن الإبداعي، فهو يعكس مقولات جمالية فنية مثل: الجميل، واللطيف، والرائع، ومقولات قيمية، مثل: البساطة، والنعومة، والشفافية، واللطافة، وثمة مقولات موسيقية كالإيقاع والشاعرية، فالرقش العربي هو لغة خاصة تحمل أعمق المعاني وأرقاها، ثم هو كالشعر يحمل كل خصائص الوزن والإيقاع واللحن.

النجمة في الرقش الهندسي:



اعتمد الرقش الهندسي على الأشكال الأساسية المجردة لتكوين نجمة سداسية أو ثمانية أو عشارية، فمن تعارض مثلثين تشكلت النجمة السداسية تعبيراً عن الكون المؤلف من السماء ممثلاً بالمثلث وقاعدته في الأعلى، ومن الأرض ممثلاً بالمثلث وقاعدته في الأسفل، ومن تعارض مربعين تشكلت النجمة الثمانية، تعبيراً عن الكون المؤلف من مربع يمثل الجهات الأربع، ومن مربع يمثل العناصر الأربعة: الهواء والماء والتراب والنار، وفي كل من النجمتين تمتد الأضلاع متشابكة لكي ترسم أشكالاً هندسية متنوعة بين مجموعة من النجوم المتلاحمة، ويُرى في هذا النسيج المتشابك بل المتداخل تعبير عن موقف الإنسان من عالم غيبي مطلق، عالم متوازن متناغم، ولكن عندما يخرج هذا النسيج عن أن يكون مجرد خيط هندسي، لكي يصبح مساحات لونية من الأحجار الملونة أو الأصبغة، أو من التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني، فإنه يتم الحصول على لوحة فنية متحركة جابذة ونابذة، محمولة على أطياف ألوان تتحاور لتؤلف تشكيلاً جديداً، وعندما يكون هذا التشكيل خلفية لسلسبيل ماء فإن الحركية المستمرة تتجاوز روعة الفن البصري الذي يمارسه فنانو الحداثة اليوم.

وفي تفسير النجمة في الرقش الهندسي يقول بيرابين: "يعاني الرقش العربي (الأرابيسك) همّ البحث عن الوحدة، ويلاحظ ذلك في التكوينات الإشعاعية (النجوم) فهي إشعاع نابذ وجابذ بوقت واحد، وفي الحالتين فإن هذه التكوينات تنطلق من الجوهر الواحد، وتعود إلى الجوهر الواحد".

بين الرقش والخط العربي:

كثيراً ما يدخل الخط العربي في صيغ الرقش، بل ثمة أواصر قديمة بين الخط المُزوي (القائم على شكل زاوية) والرقش الهندسي من جهة وبين الخط اللين والرقش النباتي من جهة أخرى، ويعد الخط العربي فناً تشكيلياً إبداعياً أيضاً، على الرغم من محموله البياني، وكثيراً ما يُرى مع الرقش العربي حروف وكلمات تداخل تكوينها التشكيلي مع الرقش، فأصبحا لحمة واحدة ذات دلالة رمزية

أحياناً، وقد تحدث عبد الكريم الجيلي عن دلالات الحروف العربية، كما تحدث ابن مقلة والتوحيدي عن أشكال الحروف وعلاقتها بالتشكيل الفني.

ويقف الرقش في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير، فالخط هو تجويد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني محددة، والتصوير رسم لأشكال تمثل حدثاً أو مشهداً أو كائناً، ويبقى الرقش محصلة الفنين، فهو مآل الخط وقد انتقل من حمل المعنى إلى تمثل صورة، ثم هو مآل الصورة وقد انتقلت من حمل الواقع إلى الاندماج بالجوهر.

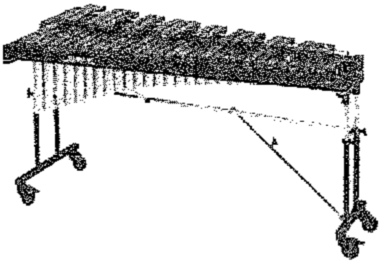
بين الرقش والزخرفة:

انتشر الرقش العربي محمولاً على جدران العمارة وعلى صفحات المخطوطات وعلى سطوح الأواني المنقولة، وهو فن إبداعي محصور بالشكلين الهندسي والنباتي، ومع أن الرقش يزيد السطوح جمالاً ورونقاً، فهو ليس مجرد زخرفة تزويقية، لأنه يعبر عن خصيصة تشكيلية تعتمد الجمالية الإسلامية، وتبقى الزخرفة نشاطاً تشكيلياً يعني التزويق والتنميق حصراً ولا يخص الفن الإسلامي وحده، بل هو شائع في جميع الفنون التطبيقية في العالم، ومن هنا كان لا بد من التمييز بين الرقش والزخرفة على الرغم من خطوط التلاقي بينهما، ولاسيما فيما يتعلق "بملء الفراغ" في نسيج الزخرفة والرقش، وقد فسر ذلك تفسيراً خاطئاً عندما قرر أحد المستشرقين أنه محاولة للهروب من عبث الشيطان أن يحتلَّ الفراغ في الصورة، والواقع أن سبب ملء الفراغ هو سعي الفنان الرقاش خاصة لتأكيد الصورة المثلى بصيغة جميلة شفافة، فالخط الممتد سرمدياً والمتمثل بالتوريقات، والخيط الهندسي والتكرار، هو خط اللانهاية الذي يرسمه الفكر التوحيدي[1](•).

(1) المصدر سابق، ص 277، (بتصرف).

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون المعمارية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

الزيلفون (آلة): Xylophone (machine)



تتكون آلة الزيلفون الموسيقية بصفة رئيسية من عدد من القضبان المنتظمة في إطار مشابه لمفاتيح البيانو، ومعظم آلات الزيلفون لها 44 قضيباً ذات مدى يساوي 3.5 فواصل ثُمانيِّة موسيقية، كما أن معظم آلات الزيلفون لها قضبان من خشب الورد، ولكن بعضها له قضبان بلاستيكية، يدق الموسيقي قضبان الآلة بمدقين لإحداث صوت قاس سريع الانكسار، وهناك أنبوب معدني يسمى مطنة تحت كل قضيب، وهذه المطنات تعمل على تضخيم الأصوات الناتجة من دق القضبان، ويمكن إحداث تغييرات في نوع النغمات باستعمال أنواع مختلفة من المدقات البلاستيكية أو المطاطية.

لا يعرف أحد بالضبط أين أو متى نشأت آلة الزيلفون، ولكن الناس فيما قبل التاريخ المدون استخدموا شكلاً شبيهاً بهذه الآلة خلال القرن السادس عشر الميلادي، ويعزف على آلة الزيلفون الآن موسيقيون في فرق كبيرة أو صغيرة أو موسيقيون في فرق الأوركسترا[1].

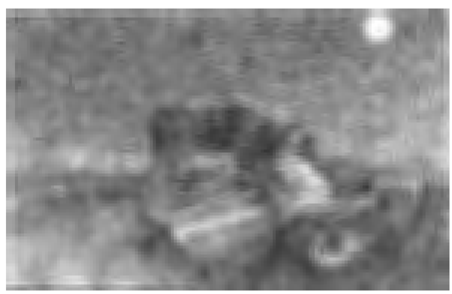
---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

حرف السين

الساذج (الفن): Naive art

الفن الساذج Naive art تعبير يستخدم للدلالة على ما ينتجه أناس لم يتلقوا تعليماً مسبقاً في التصوير أو النحت أو العمارة، أناس عاديون متفرغون، وهواة يعملون في اختصاصات أخرى، بينهم الطبيب والمهندس وربة المنزل، وأنتجوا أعمالاً فنية تستحضر "الفن الفطري والفن الغريزي، والفن البدائي الجديد".



روسو: "البوهيمية النائمة"



بوشان: "لويس الحادي عشر يأمر بزراعة التوت"

قد يكون فن الريف هو الفن الساذج الأول الحقيقي الذي يعتمد على مخيلة مبتكرة لحرفيين مهرة، ولكن تطور المجتمعات بعد الثورة الصناعية والإنتاج بالجملة تسببا في ذبول تلك المخيلة، وفي تحويل الأشكال الفنية إلى أشكال متكلفة لا حياة فيها، وبعد إهمال طويل الأمد، جاءت الإبداعية (الرومانسية) وروادها ليعيدوا إلى ذلك الفن قيمته ومكانته قبل أن يغدو موضوعاً لعلماء الثقافات الدارسة، وصار الفن الساذج في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وثيق

الصلة بالتوسع المدني، فهو، مع شدة اختلافه عن فن الريف، يضفي على الطبيعة المفقودة قيمة زائدة، وقد تجلى ذلك في الأعمال الرعوية، ومن خلال نظرة تحن إلى الماضي، وفي العودة إلى المناهل الدينية والأسطورية والخرافية أو إلى الحلم، وأحياناً إلى ما بعد سريالية، ولم يكن لهذا الفن، في الوقت نفسه، مطامح ثورية مناهضة، وإنما هو فن أعاد النظر في النماذج الملائمة، مع شيء من الركاكة في منظور تفرضه الصدفة، ورسم مفرط الدقة وألوان حادة وموضوعات سردية ذات مغزى بسيط في ظاهره.

كان أول من اكتشف هؤلاء الفنانين هو جامع اللوحات الألماني "ويلهلم أوهد" الذي أعجب بهم كثيراً وأطلق عليهم اسم "مصوري القلب المقدس" لأنهم كانوا يمارسون الفن أيام الآحاد فقط، لانشغالهم بمهام ووظائف أخرى بقية أيام الأسبوع، أو في أوقات الفراغ القليلة لديهم، لذلك نجد بينهم الخادمة مثل سيرافين لوي Seraphine Louis وعامل المشاتل "بوشان Bauchant" وموظف البريد فيفان Vivin ورامبر Rimbert وعامل المطبعة بيرونه Peyronnet وبومبوا Bombois والمزارع ومصارع السيرك وعامل الحفريات... وغيرهم، كما ينسب بعضهم الفنان الفرنسي المعروف هنري روسو Henri Rousscau إلى هؤلاء الفنانين السذج.

بدأ هذا الفن مع هؤلاء الفنانين في باريس، ثم انتقل ليشمل بلدان العالم كافة، بما فيها البلاد العربية، حيث رأى الباحثون أن غالبية الذين كانوا يزاولون مهنة الرسم من الناس العاديين، في مجال اللافتات ورسوم الجدران والبراكات المتجولة وزجاج السيارات وعلب الكرتون، وحتى بعض الذين كانوا ينتجون اللوحة الشعبية كالرسام الدمشقي "أبو صبحي التيناوي" هم من الفنانين السذج الذين اتجهوا إلى وسيلة التعبير هذه بالفطرة ومارسوها بصدق ومحبة وإخلاص.

تنتمي رسوم الفنانين السذج إلى المدرسة الواقعية التي مارسوها دون دراسة أكاديمية وبمبالغات طريفة تصل أحياناً إلى حد اللامعقول، أو ينتمي إلى المدرسة الواقعية التسجيلية الملحاح على أدق التفاصيل، كما لدى فيفان Vivin في لوحة "كنيسة نوتردام" إذ يخيل للمشاهد أن هذا الفنان قام بإحصاء عدد الحجارة قبل أن

يرسمها، وبيرونيه في لوحاته البحرية، يبدو وكأنه قام بإحصاء عدد الأمواج قبل أن ينقلها إلى هذه اللوحات، وقد كان لكل منهم اهتماماته وأسلوبه وموضوعاته الخاصة التي يؤمن بها، ويناضل من أجلها مثل موضوع "عنترة وعبلة" للفنان السوري أبو صبحي التيناوي الذي كان يرى في "عنترة" أباً للفوارس بلا منازع، وفي "عبلة" ست الحسن والجمال في كل الأزمنة والعصور.

يلتقي الفن الساذج مع الفن الشعبي والفطري والبدائي، وحتى مع فن الأطفال، بجملة من القواسم المشتركة، أبرزها العفوية والتلقائية، ويختلف عنها في الوقت نفسه في أن غالبية من يمارس الفن الساذج هم من المتعلمين والمثقفين العاملين في مهن أخرى، بينما الفنون الشعبية هو فن الفلاحين والمجتمعات الزراعية الذي يعبر عن مرحلة التاريخ المعلوم الذي بدأ بعد انقضاء عصور التوحش، والفن الفطري قريب جداً من فن الشعب، أما الفن البدائي فله مدلول تاريخي ويرتبط بالحضارات الإنسانية الأولى، وقد سبق وجود الكتابة، أي جاء في مرحلة الأمية الإنسانية.

وعلى إثر الحرب العالمية الثانية أقيمت للفن الساذج معارض عدة في مختلف المدن الأوروبية، وثمة متاحف خاصة بالفن الساذج حصراً في كل من لافال Laval، حيث ولد الجمركي روسو، ونيس Nice[1].

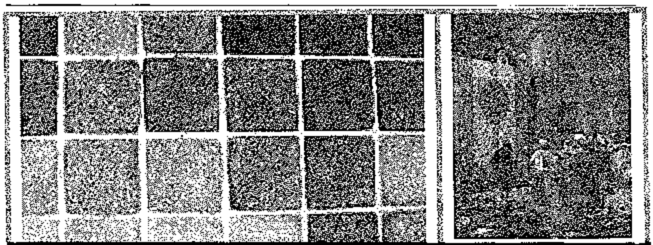
سجاد: Carpets

السجاد أو الموكيت هو نوع من الفرش والبسط الذي تفرش به المنازل والمكاتب لتغطية الأرضية وتعلق على الجدران وتزين المنازل والمحافظة على نظافتها ومن أشهر أنواع السجاد هو السجاد الإيراني الذي يتميز بجودته وصناعته اليدوية.

ومن أنواع السجاد المحاك بواسطة المكائن الآلية هو سجاد موكيت الديكور الداخلي كعنصر رئيسي في الديكور، فهو يؤمن الدفء ويبرز فخامة المفروشات وجمالياتها، كما يساعد على إشاعة جو من الراحة والهدوء على الأجواء

(1) محمود شاهين، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 557، (بتصرف).

بخفضه نسبة الضجيج وعزل الصوت، لاسيما مع تنوع أشكاله وألوانه ونقوشه التي تتماشى مع مختلف الاذواق والأساليب.



نماذج من الموكيت	سجادة قديمة

ويعتبر خبراء الديكور الداخلي إن السجادة يمكن أن تشكل قطعة زخرفية مهمّة وخصوصاً إذا ما اختيرت النوعية الجيدة التي تلائم الطابع العام للمنزل، كأن يُختار السجاد الحديث الذي تدخل في تركيبته الخيوط القطنية والصوف والنقوش الهندسية مع الاثاث العصري، والسجاد الشرقي والفارسي والقوقازي عندما يكون الأثاث كلاسيكياً، ورغم التقدم التكنولوجي في صناعة السجاد وتنوع تصاميمه، التي أصبحت مطروحة بأسعار منخفضة، يبقى السجاد الشرقي بما يضفيه من سحر على المنزل يرتقي بقيمة الاثاث، الأكثر طلباً رغم غلاء ثمنه، لاسيما أنه لا يتأثر بعوامل الزمن، بل تزداد قيمته مع الوقت، ويصنع هذا النوع من الصوف الخالص أو القطن والحرير مما يجعله أكثر مقاومة للرطوبة والتلف، ويتحدد سعر قطعته بحسب الحجم وجودة الحرفية في التصنيع والتصميم، وكلّما كان الرسم دقيقاً ويحمل تفاصيل متعدّدة وعقداً كثيرة ارتفعت قيمته المادية والجمالية أيضاً، والنقوش التي ترتبط بها هندسية كالمربعات والمثلثات، مع توفر أنواع أخرى تغلب عليها النباتات، خصوصاً أنواع الاشجار كالسرو والرمان واللوز والجوز والورود، علاوة على مشاهد تعكس قصة أو حكاية معينة، وجميعها تتطلب مهارات وخبرات عالية في العمل.

إلى جانب سجاد الأرض، هناك القطع الصغيرة التي يمكن الاستفادة منها لتزيين جدران المنزل لتشكل لوحات فنية تأسر العين.

أنواع السجاد:

وفضلا عن الشرقي هناك أنواع كثيرة وقيّمة أخرى كالتركي الذي يتميز بألوانه الزاهية والجميلة وطابعه الزخرفي الإسلامي مع بعض الكتابات بالحروف العثمانية ويعتبر من أفخم الأنواع عالمياً إذ يحاك من الحرير الذي يزيّن بخطوط مقصّبة وذهبية، بينما يعتبر السجاد الإيراني من أقدم الأنواع ومعروف بارتفاع اسعاره إذ يعدّ من أغلى السجاد، وتتم حياكته بالصوف والحرير والقطن ويصل عدد عقده في بعض الأنواع إلى مليون عقدة، وتعكس نقوشه الحضارة الإيرانية من المتاحف والمساجد والقصور.

أما السجاد القوقازي فيصنع من الصوف الملوّن كالزهري أو الازرق والأخضر أو الاصفر، ويجسّد في الغالب رموزاً هندسية مثل النجوم والمربعات أو الأزهار والحيوانات، أما النقوش الهادئة والكلاسيكية فتتجسد في السجاد الصيني الذي يتميّز بغنى ألوانه وحياكته المتقنة والتي ترتكز على الصوف عالي الجودة الظاهر على سطح السجادة، إلا أن مشكلة السجاد الصيني الوحيدة أنه يفقد رونقه وقيمته مع مرور الزمن[1].

السريالية (تربية وفنون): Surrealism (Education and Arts)

حركة فنية أدبية خرجت من تحت جناح الدادية وكرد فعل عليها فيما يتعلق بالعدمية، والتصقت في فترة مبكرة بالسياسات الراديكالية، ثمة عاملان أساسيان شكلا نقطة انطلاق التجربة السريالية في الفن:

أولاً: الظرف الموضوعي في تاريخ الفن الذي تميز في عشرينيات القرن العشرين بتزامن ثلاث ظواهر هي:

1- الطريقة الجديدة في النظر إلى العالم التي حملتها الحركة التكعيبية وبدت كأنها قطيعة مع كل القواعد المتّبعة في الفن.

(1) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

2- تطور الحساسية الرومانسية في الفن وبلوغها أوجها مع الحركة الدادائية.

3- ظهور "الفن الماورائي" مع أعمال دي كيريكو.

ثانياً: اهتمام مؤسس الحركة، بروتون، بالفن وقد ظهر ذلك واضحاً في البيان السريالي الذي يذكر عدداً كبيراً من الفنانين من بين آباء السريالية، ومنهم: أتشيلو Uccello وسورا Seurat وماتيس Matisse وغوستاف مورو Moreau وجورج براك Braque وبيكاسو وبيكابيا Picabia ودي كيريكو غير أن بروتون رفض قطعياً إمكانية وجود "فن سريالي"، وكتب في هذا الخصوص في مقالة "السريالية والتصوير" Surrealism and painting (1946) "لا وجود لتصوير سريالي. فلا خطوط القلم المرتسمة مصادفة على الورق، ولا الصورة التي تظهر الأشكال الواردة في الأحلام، ولا التصورات الخيالية يمكنها أن تنعت بالسريالية"، لكنه يشير من جهة إلى وجود بعض العناصر الفنية لدى عدد من الفنانين تقترب من الفكر السريالي، ويمتنع من جهة أخرى عن إعطاء أي وصفة لكيفية صياغة هذه العناصر السريالية في العمل الفني.

انطلقت تجربة الفن السريالي على يد فنانين اثنين هما: ماسون Masson وماكس إرنست Max Ernst، يرى ماسون أن أسلوب الكتابة الآلية الصرف المميز للكتابة السريالية قابل للتطبيق فنياً سواء في رسوم آلية تُنفذ بآلية تنفيذ الكتابة نفسها أو في "الصور الرملية" التي لا تترك السرعة الكبيرة المطلوبة لتنفيذها أي مجال للتدخل العقلاني في الرسم، أما ماكس إرنست فيرى أن المطلوب فنياً هو تقديم ما يعادل الآليات الكتابية قياساً، لا ما يطابقها نسخاً، ويجد أن تقانة اللصق "كولاج"، التي سبق له أن برع فيها في مرحلته الدادائية، هي تقانة الفن السريالي بامتياز.



فرنسيس بيكابيا "الحب الهادئ" (1937)



ماكس إرنست "إقليدس" (1945)

بعد هذين الفنانين المؤسسين دخل الفن السريالي في مرحلة جديدة مع الفنان الكتالوني خوان ميرو Joan Miro، تميزت بالانطلاق من الطبيعة وموضوعاتها، والعمل عليها في اتجاه تضخيم الوجه السحري أو الغرائبي لكل تفصيل من تفاصيلها، وقد بلغت هذه المرحلة أوجها أثناء الحرب الأهلية الأسبانية وما أدخلته من تشوهات على الطبيعة، ثم تطور الفن السريالي في اتجاهات عدة تميز فيها عدد كبير من الفنانين مثل رُنيه ماغريت Renc Magritte وإيف تانغي Yves Tanguy وسلفادور دالي Salvador Dali في التصوير، جاكوميتي Giacometti في النحت، ولويس بونويل Luis Bunuel في السينما.

أثناء الحرب العالمية الثانية تفتتت الحركة السريالية لتعود وتلتئم من جديد في "المنطقة الحرة" في مدينة مرسيليا في نهاية 1940، لكن عدداً كبيراً من فنانيها كان قد هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتنطلق هناك مدارس عديدة اعتبرت كاستمرار للسريالية مثل تيار "الفن السريالي جداً" Art extra surreal و"مدرسة المحيط الهادئ" The School of the Pacific، وتيار "التصوير الحركي الارتجالي" gestural painting وغيرها، وقد دفع توالد التيارات الفنية التي تدعي انتماءها إلى السريالية بروتون إلى التحذير من تشكّل امتثالية conformism سريالية في الفن تضاف إلى ما سبقها من امتثاليات قامت السريالية أساساً لمناهضتها.

وفي معرض باريس عام 1947 لم يُظهر الجمهور أي اكتراث بالفنانين السرياليين، وترسخ هذا الجفاء في المعرضين الاستعاديين للفنانين بيكابيا وماكس إرنست اللذين أقيما عام 1949، ويمكن إرجاع هذا الموقف إلى رفض السريالية الانصياع إلى الذائقة العامة الوليدة بعيد الحرب، المتمثلة بهيمنة الوجودية المقنعة فنياً ببؤسوية مثيرة للشفقة، وإلى محاولتها طرح موضوعات مصطنعة لا تتلاءم مع نفسية شعوب خارجة من الحرب، وقد كان هذا الموقف فاتحة لتفتت الحركة السريالية الفنية وتشظيها في اتجاهات ومسارات ومدارس متناقضة تماماً لا يجمع بينها أي

جامع سوى الرغبة في أن تكون وريثة لتلك الحركة الثقافية التي جعلت من حرية الفكر أساساً لكل إبداع[1](•).

السمفونية : Symphony

كانت كلمة "سمفونية" Symphonia تعني، في النظريات الموسيقية الإغريقية، التناغم في أصوات الأبعاد (الفواصل) الآتية: الرابعة، والخامسة، والثامنة (الأوكتاف) Octave في السلم الموسيقي وكانت تعني أيضاً "الانسجام" (الهارمونية) Harmony، أو "الاتفاق" Chord، أو الحفلة الموسيقية، وبقي مفهوم السمفونية كذلك حتى القرن الخامس عشر، إذ صار يعني قطعة موسيقية آلية (للآلات الموسيقية)، وفي نهاية القرن السادس عشر، أطلقت السمفونية على كل مقطع متكامل في العمل الموسيقي، سواء كان مخصصاً للآلات أم للغناء، ثم حُدِّد المعنى وخُصّص للآلات الموسيقية دون غيرها.

أُطلق على السمفونية "سنفونية" Sinfonia، في اللغة الإيطالية، في عصر الباروك (1600- 1750م) كمقدمة أو "افتتاحية" Overture للأوبرا أو لـ"الأوراتوريو" Oratorio أو لـ"المغناة" (الكانتاتا) Cantata (أغنية للجوقة الغنائية بمصاحبة الآلات الموسيقية)، وحُددت أقسامها (حركاتها) Sonata الثلاث على التوالي: سريعة- بطيئة- سريعة على يد المؤلف الموسيقي أليس- اندرو سكارلاتي A.Scarlatti، وأطلق عليها "الافتتاحية الايطالية" وبقيت في القرن السابع عشر مخصصة كمقدمة موسيقية في مؤلفات موسيقى الآلات وابتكر لولّي Lully، G.B (الإيطالي الأصل)، في فرنسا، في القرن ذاته، "الافتتاحية الفرنسية"، مقابل الافتتاحية الإيطالية، نالت نجاحاً واسعاً في كل أوروبا، ومن أمثلتها الشهيرة أربع "متتاليات" Suites للأوركسترا من مؤلفات يوهان سباستيان باخ J.S.Bach، كان عنوانها الأساس "افتتاحيات في الأسلوب الفرنسي".

---

(1) حسان عباس، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 842.

(•) للمزيد أنظر (معجم الفنون الأدبية) إصدار دار أسامة للنشر والتوزيع.

امتازت السمفونية، إضافة إلى "الحوارية" (كونشرتو) Concerto، بأهمية بالغة منذ القرن الثامن عشر وتطورت على يد هايدن Haydn وموزارت Mozart، آخذة معالم موسيقية أكثر وضوحاً وتحديداً، وصارت قالباً موسيقياً مستقلاً بذاته، ولا شك أن لمدرسة "مانهايم" Mannheim الموسيقية الألمانية- البوهيمية وأوركستراها بقيادة جان شتاميتس (1717- 1757) J.W.A.Stamitz فضل كبير في تحديد قالب السمفونية وحركاتها التي صارت أربعاً، المتأثرة بالأمثلة الإيطالية من أعمال كل من فيفالدي A.Vivaldi الذي كانت موسيقاه منتشرة في كل ألمانيا، ويوملّي (1714- 1774) N.Jommelli الذي كان قد أوضح لشتاميتس كل إمكانات التأثيرات الأوركسترالية، وقد تحددت الحركات الأربع الثابتة، في تلك الحقبة، على التوالي: سريعة- متوسطة السرعة- منويت Minuet (رقصة فرنسية قديمة ثلاثية الإيقاع)- سريعة جداً، ومنذ عام 1765، أدخل هايدن نظام الحركات الأربع في سمفونياته، وتبنى موزارت هذا النظام عندما استمع، عام 1773، إلى أعمال هايدن السمفونية.

أما بتهوفن Beethoven، فقد حدد لغة السمفونية في مواقع أصوات الأوركسترا الحادة والمتوسطة والمنخفضة، فقد حدد موقع الوتريات في مقدمة الأوركسترا لأدائها دوراً مهماً في العمل الموسيقي المؤدى، كما حدد أيضاً موقع آلات النفخ، بنوعيها الخشبي والنحاسي، خلف الوتريات لقوة صدح أصواتها، وصارت سمفونيات بتهوفن المثل الأكمل بين جميع القوالب الموسيقية، وشكلت تحولاً جذرياً ونقلة حاسمة من السمفونيات الاتباعية (الكلاسيكية) إلى السمفونيات الإبداعية (الرومانسية)، وكان هدف بتهوفن الأساس إثراء التوزيع الأوركسترالي، وتطوير التفاعل الموسيقي، وإعطاء الحركتين الأخيرتين، في السمفونية، أهمية كبرى، فقد استبدل الحركة الثالثة "المنويت" بالسكيرتسو Scherzo، ومنذ عهد بتهوفن، سارت السمفونية في طريق الارتقاء، وازداد اهتمام المؤلفين الموسيقيين بها، وصارت إكليلاً لمؤلفها.

تتألف السمفونية التقليدية، بصورة عامة، من أربع حركات متتالية، غير متواصلة في أغلب الأحيان: سريعة- بطيئة- سكيرتسو- سريعة جداً، وبقي قالبها، بعد بتهوفن، أساساً كما هو لم تطرأ عليه أي تغييرات جذرية، إلا أنها تطورت قليلاً على يد كثير من المؤلفين الموسيقيين، كل حسب توجهاته، مثل شوبرت Schubert، وبرامز Brahms، وبرليوز Berlioz وغيرهم الكثير من موسيقيي القرن التاسع عشر، فتضخمت السمفونية في بنيانها، وتعددت فروعها، وتوسعت في آلاتها الموسيقية، وفي استخدام مختلف الإيقاعات، وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أثرت مختلف المدارس الموسيقية القومية في قالبها، وتناول السمفونية، في القرن العشرين، بعض المؤلفين الموسيقيين مثل شونبرغ Schoenberg، وسترافنسكي Stravinsky، وهندميث Hindmith، كما كانت في أصولها الكلاسيكية، ولكن في غنىً بالطابع الآلي مثل سمفونيات بروكوفييف Prokofiev، وشوستاكوفيتش Shostakovitch، ومن أهم مؤلفي السمفونيات الشهيرين: هايدن، الملقب بأبي السمفونيات، له (104) سمفونية، وموزارت (45) سمفونية، وبتهوفن (9)، وشوبرت (8)، وبرامز (4)، وبروكنر (10) Bruckner، وتشايكوفسك Tchaikovsky (6)، ودفورجاك (9) Dvorak، وشوستاكوفيتش (15) وغيرهم كثير من مشاهير السمفونية.

أما "القصيد السمفوني" Symphonic Poem فإنه من أهم فروع السمفونية، وهو قطعة موسيقية أوركسترالية ذات موضوع تصويري، أو تاريخي، أو أسطوري، أو خيالي، أو وصفي، أو سرد لأحداث ما، وألفت في السابق أعمال موسيقية قبل ظهور القصيد السمفوني، لم يطلق عليها أي تعريف اصطلاحي، مثل "الفصول الأربعة" لفيفالدي، والسمفونية السادسة (الملقبة بـ"الريفية" Pastoral) لبتهوفن، وفرانز ليست Liszt هو الذي وضع اصطلاح "القصيد السمفوني" Symphonische Diehtung، وكانت أولى قصائده السمفونية بعنوان "ما نسمعه فوق الجبال" (عام 1848) عن قصيدة للأديب الفرنسي فيكتور هوغو V.Hugo،

ثم طبق برليوز هذا الاصطلاح على سمفونيته "الخيالية" Symph. Fantastique التي يصف فيها، بالآلات الموسيقية، موضوعاً رومانسياً.

تميز القصيد السمفوني بحرية واسعة في التوزيع الأوركسترالي وبطابع إيقاعي ملون، وقد نتجت عنه صيغتان موسيقيتان: "البرنامج السمفوني أو (الموسيقي)" Symph. Program والافتتاحية الحوارية Concert Overture.

كتب في القصيد السمفوني مؤلفون موسيقيون كثيرون، معظمهم كان حياً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مثل تشايكوفسكي، وسيبليوس Sibelius ولاسيما ريتشارد شتراوس R.Strauss الذي يعد من أهم مؤلفي القصائد السمفونية، والذي أطلق على مؤلفاته "القصيد اللحني" Tondichtung، إضافة إلى بعض الانطباعيين، ولاسيما ديبوسي Debussy ممثل الانطباعية، كما أن بعض المؤلفين القوميين مثل ريمسكي- كورساكوف N.Rimsky Korsakov ودفورجاك Dvorak وسميتانا Smetana وغيرهم كتبوا في هذه الصيغة، إذ رأوا فيها أساطير إيحائية، وكتب فيها أيضاً كذلك بعض مؤلفي القرن العشرين مثل رسبيغي Respighi، وغيرشوين Gershwin، وكوبلاند Copland، ومن أشهر القصائد السمفونية ومؤلفيها: "هاملت" (1858) لليست، و"روميو وجوليت" (1869) لتشايكوفسكي، و"في سهوب آسيا الوسطى" (1880) لبورودين Borodin، و"تمهيد لما بعد ظهر الفون" (1894) لديبوسي، و"هكذا تكلم زرادشت" (1896) و"دون كيشوت" لريتشارد شتراوس، و"الغلام الساحر" (1897) لدوكاس "Dukas"، و"فنلنديا" (1899) لسيبليوس، و"ينابيع روما" (1917) و"أشجار صنوبر روما" (1924) لرسبيغي، و"أمريكي في باريس" (1928) لغيرشوين[1].

السهوب (فن): Art of the steppes

لعل فن السهوب Art of the steppes من أكثر الفنون القديمة غموضاً، فتارة يعدّ فناً منهجياً قدمه الرواد السكيث Scythes، وتارة أخرى ينظر إليه فناً

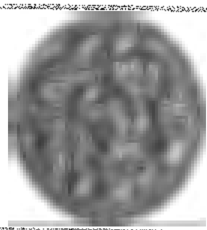
(1) حسني الحريري، الموسوعة العربية، المجلد الحادي عشر، ص 142

تلقائياً يدخل تحت نظام العصر الزراعي البدائي الذي يبقى من توابع العصور الحجرية، وهكذا يمكن أن يقرأ هذا الفن من إنتاج أقوام السكيث، أو من أشغال القبائل الرحل، التي امتدت حتى مناطق الهند والصين.

ومن الممكن وضع حدود جغرافية لهذا الفن الذي امتد في أكبر مساحة من إيران إلى الصين، وكانت هذه المنطقة الواسعة موضع اهتمام علماء الآثار، وتبين لهم أن حضارة هذه المنطقة وفنونها المعمارية أصيلة، ولكن ما أن عاشت عصر البرونز حتى قسمت إلى ثلاث مناطق في الألفين الثاني والأول ق.م. ففي الغرب ظهرت ثقافات الكيمريين Cimmeriens والسكيث والسارمات Sarmates، وفي آسيا الوسطى ظهرت ثقافات أندرونوفو Andronovo وكاراسوك Karasouk والتاغار Tagar، وفي الشرق ظهرت الثقافة الصينية التي توضحت في ثقافة مهمة.



قمة راية على هيئة طير جارح (فن السكيث- القرن الخامس قبل الميلاد)



صراع النمر والعنقاء (فن القبائل السارماتية- القرن الثالث قبل الميلاد)

أولاً- ظهرت في الغرب عمارة القبور الخشبية (1600- 800ق.م)، وعمارة نموذجية تعود إلى السكيث، كما عثر على تحف منقولة مهمة.

وفي المتاحف العالمية قطع فنية برونزية بموضوعات حيوانية تعود إلى الألف الأول ق.م، أهمها في متحف ستوكهولم، ويمثل غزالين على قاعدة تعود إلى عصر أوردوز Ordos، وفي متحف الإرميتاج لوح برونزي مغلف بالذهب يمثل (الأخوة السبعة) عثر عليه في كوبان، إلى جانب قلادة ذهبية تمثل أفعى برأس فهد، تعودان إلى القرن 7 أو 3 ق.م، إضافة إلى عقدة حزام برونزية تمثل أسداً يهاجم حصاناً، عثر عليها في سيبيريا، ترجع إلى القرن 5 أو 3 ق.م، وتنسب هذه الأعمال إلى الكيميريين الذين ورد أسمهم في المدونات الآشورية في القرن 7 ق.م، ولعلهم جاؤوا من بلاد السند

أو من تراقية في أسفل نهر الدانوب، وتنسب الأعمال الأخرى إلى عصر السكيثيين منذ ذلك التاريخ، وكانوا يتكلمون اللغة الإيرانية القديمة، وتشكلت في عصرهم أربع ثقافات متقارية:

1- ثقافة مولدافية وأوكرانية في المناطق المشجرة من السهوب.

2- ثقافة سكيثية محضة زاولتها القبائل الرحل والفلاحون حول بحر أزوف Azov شمالي البحر الأسود، وهم من الشعوب السلافية.

3- ثقافة سندية في كوبان حملتها قبائل تنتمي إلى مناطق الغابات القوقازية الشمالية، وقد تأثرت هذه الثقافة بدءاً من القرن الثالث ق.م بالعناصر الفنية السارماتية.

4- ثقافة القبائل السارماتية في حوض الفولغا، وفي سهوب الأورال، والتي تتصل بقوة بالثقافة السيبيرية الغربية.

وتشترك جميع هذه الثقافات بتقديم فنون ذات صيغ حيوانية كالتي سبق ذكرها وبشدة الصلة بفنون آسيا الوسطى وتبدو خصائص هذا الفن أكثر وضوحاً في الأعمال الفنية المنسوبة إلى فن باسيريك Pasyryk الذي يتميز بخصائص الجمالية المنتسبة إلى منطقة البحر الأسود، وإلى منطقة الشرق الأقصى.

ثانياً- في منطقة آسيا الوسطى تظهر ثقافة أندرونوفو التي تعود إلى حقبة 1700- 1200ق.م بعد ظهور ثقافة آفاناسييفو Afanasievo، امتد تأثير تلك الثقافة في منطقة واسعة من الأورال حتى حوض مينوسينك، تتمثل الأشغال الفنية التي تعود إلى هذه الثقافة بالأعمال الفخارية ذات العمق المسطح، وبالمزهريات الخزفية التي كان الشعب الرعوي قد ألفها وأنتجها بوفرة بينما كان إنتاج القطع الفنية المعدنية بدائياً ساذجاً، وهناك من يدعي أن الصناعة البرونزية انتقلت إلى الصين من هذه المنطقة، ثم عادت إليها أكثر اكتمالاً عن طريق الحرير، وفي إقليم كازاخستان ظهرت حضارة كاراسوك (1200- 700ق.م)، ومن كاراسوك يمكن التعرف على بداية فن السكيث في القرن 8 ق.م، وفي عصر التاجار (700- 100ق.م)، شهدت منطقة مينوسينك Minusink تطوراً في الفن يتجاوز فن

السكيث، على الرغم من شدة العلاقة بين الفنين، ولكن موضوع الفن كان الصور الحيوانية الحقيقية والأسطورية غالباً، كما نراه عنصراً نحتياً على الحلي، وعلى الألواح، والسكاكين.

ثالثاً- إبّان القرن الرابع ق.م شهدت السهوب الشرقية ثقافات مختلفة أثرت وتأثرت بالثقافات المجاورة، مما جعل طابع هذه الثقافة هجيناً، متأثراً بالفن في الشرق الأدنى أو في الصين، ولاسيما بعد ظهور عصر الهون Huns، إذ بدأ الفن يتجمع في خصائص مستقلة بعد أن استطاع الهون تأسيس اتحاد قوي بين القبائل، ويشهد على هذه الخصائص التحف التي عثر عليها في القبور، ولكن مع تكاثر العلاقات مع الجوار، فإن موضوعات الفنون في السهوب لم تعد قاصرة على الحيوانات، بل ظهرت عناصر نباتية في زخرفة وصناعة التحف والزينات التي تأثرت في الشرق بالثقافة والفنون الصينية في عهد أسرتي شانغ Chang وتشيوو Tcheau، وما زالت أعمال التنقيب في هذه المنطقة الواسعة من شرقي آسيا محدودة ولسوف تزيد التنقيبات اللاحقة في وضوح خصائص فن السهوب[1].

السوناتا : Sonata

السوناتا في معناها الكلاسيكي هي مقطوعة موسيقية تؤدى إما من آلة واحدة ذات هارمونية كاملة كالبيانو مثلا أو آلة أخرى ميلودية كالكمان بمصاحبة البيانو وتتألف من مجموعة من الحركات[2].

تعتبر السوناتا Sonata من أهم الصيغ والقوالب الموسيقية في التأليف الموسيقي الغربي، وهي تعني قطعة موسيقية مخصصة للعزف من أي آلة موسيقية، كما تعني قالباً موسيقياً كلاسيكياً لتميزها عن "المغناة" (الكانتاتا) Cantata المخصصة للغناء، وقد جاءت كلمة سوناتا، في الأصل، لتدل على فعل العزف sonare، في اللغة الإيطالية، مقابل "الكانتاتا" التي هي من فعل الغناء Cantare،

---

(1) عفيف البهنسي، المصدر السابق، ص 202، (بتصرف).

(2) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

وقد أخذت السوناتا تغدو، تدريجياً، هيكلاً صوتياً ذا معالم خاصة مميزة في التأليف الموسيقي.

في القرن السادس عشر، كانت الأغاني كلها معدة أيضاً للعزف على الآلات الموسيقية، وفي الواقع، فإن هذه الظاهرة ما هي إلا تعديل أو تكييف آلي (أي للآلات الموسيقية) للبوليفونية Polyphony (تعدد التصويت) الغنائية، وقد دُوّن ذلك مثالاً في كتاب "موسيقى الفيهويلا" Vihuela (آلة موسيقية وترية أسبانية قديمة) عام 1535، كما ورد قالب السوناتا في كثير من الأغاني والرقصات الإيطالية القديمة، وإن أقدم أغنية خصص أداؤها للآلات الموسيقية فحسب، ألفت عام 1572م ودونت في كتاب "مجموعة أغاني المادريغال" Madrigals (أغنية إيطالية عاطفية كانت شائعة بين القرنين 14- 16) لخمسة أصوات لمؤلفه نيكولا فيشنتينو N.Vicentino ثم اتخذت المادريغال اسم "سوناتا الخمسة" (1580)، كما وجدت "أغنيات للعزف" في مؤلفات جوفاني غابرييلي G.Gabrieli باسم "سمفونيات مقدسة" (1597) sacred Symphonies، كانت الرقصات الشائعة وقتئذ، والمدونة لآلة العود أو لآلة موسيقية أخرى، مصنفة في قالب "متتالية" (سويت) Suite، ثم بدأت تظهر مؤلفات موسيقية أكثر تطوراً من سابقتها منظمة في ثلاثة أقسام سمي القسم منها "حركة" Movement.

وتطورت الكتابة للآلات الموسيقية، وصارت أكثر تألقاً منحت عزةً فنيةً للعازفين المنفردين المهرة Soloists، والمرافقين بـ"الجهير المتواصل" Basso Continuo، وهو لحن تؤديه آلة من ذوات لوحة الملامس (المفاتيح) Keyboard مثل الكلافسان Clavecin، أو آلة جهيرة مثل التشيلو Cello أو الكونترباص Double Bass، وفي نهاية القرن السابع عشر، اتخذت السوناتا شكلاً وقالباً خاصاً بها مؤلفاً من عدة حركات وتشكيلات لحنية مختلفة، وصارت تكتب لثلاث آلات موسيقية، اثنتان منها تؤدي اللحن الرئيس، والثالثة تؤدي صوت الجهير المتواصل (المرافق)، وقد لفت هذا الشكل "الثلاثي" Trio من السوناتا اهتمام العازفين والمؤلفين الموسيقيين، ثم حصل انقلاب موسيقي في السوناتا

هذه، في بداية القرن الثامن عشر، إذ صارت تؤديها آلة من ذوات لوحة الملامس آخذة الدور الرئيس فيها (بدلاً من الكمان)، بينما صارت الكمان والتشيلو في وضع المرافقة لتلك الآلة.

في القرن الثامن عشر، أهمل تدريجياً استخدام "الجهير المتواصل" ودور آلة لوحة الملامس المرافقة التي صارت تدوّن ألحانها بدلاً من الأداء المرتجل، ومن الأمثلة الأولى الشهيرة للسوناتا المبنية في نظام تقليدي كانت في مجموعة مؤلفات هنري بورسيل H.Purcell لعامي 1683 و 1697، ولاسيما في مجموعة العمل (رقم 5) من مؤلفات كوريلّي A.Corelli الذي يعد البنّاء الأول من عازفي مدرسة الكمان الإيطاليين الذين وضعوا لبنة الأساس للسوناتا، منهم لغرنتسي G.Legrenzi، وترتيني G.Tartini، وفيفالدي A.Vivaldi وغيرهم، وكان دومينكو سكارلاتي D.Scarlatti يلقب بأبي سوناتات الكلافسان، وكانت أولى منشوراته بعنوان "سوناتا" مع أنها لم تكن في مواصفاتها، وقد ظهرت سوناتات لبعض هؤلاء الموسيقيين ذات أربع حركات أيضاً، كما أن في مجموعة كوريلي (رقم 5) سوناتات ذات خمس حركات.

تتألف السوناتا التقليدية من ثلاث حركات أساسية متسلسلة: سريعة allegro- بطيئة adagio أو معتدلة السرعة andante- سريعة، وتكون الحركة الأولى من سلم أو مقام السوناتا المعنونة به، وتتسم الحركة الثانية بألحان هادئة ومعبرة، في مقام مجاور للمقام الأساس، أما الحركة الثالثة، فتكون سريعة أو في شكل "الروندو" Rondo وفي المقام الأساس لتنبئ بالختام، ثم طرأت تعديلات على هذا النظام، إذ أضيفت حركة راقصة مثل "المنويت" Minuet درجت قبل الحركة الأخيرة، وهكذا، غدت السوناتا ذات أربع حركات (ومن المحتمل أن تكون الحركة الثالثة، في بعض الأحيان، ذات ألحان متنوعة في عدة أشكال)، وفي كل الأحوال، فإن السوناتا، عموماً، تتشكل من ثلاث أو أربع حركات أساسية، وقد تسبق الحركة الأولى مقدمة أو تمهيد بطيء، واستبدل بتهوفن "المنويت" بـ "السكيرتسو" Scherzo (قطعة موسيقية ثلاثية الإيقاع مرحة وقصيرة)

التي غدت حركة ثالثة في السوناتا، وقد كتب بعض المؤلفين الموسيقيين مثل هايدن F.J.Haydn بعض سوناتاته للبيانو في حركتين فقط، واستبدل موزارت Mozart الحركة البطيئة بالمنويت في عمليه (K331) و(K547)، وأما بتهوفن، فكان القالب في سوناتاته مركّزاً أحياناً، ومتغيراً ومتميزاً أحياناً أخرى، كما في عمله "مطارق البيانو" hammer piano (رقم 106)، وهو أحد سوناتاته الـ32 للبيانو التي تحوي أمثلة في غاية الحذق والمهارة، كما يحمل بعضها أوصافاً مثل "المؤثرة" pathetic، و"في ضوء القمر" Moonlight، و"الوداع" Farewell، إضافة إلى العمل (رقم 106).

صارت السوناتا تتركز شيئاً فشيئاً في أدائها على عدد محدد من الآلات الموسيقية، وخص الأداء الأوركسترالي، في صيغة وقالب السوناتا، لـ "السمفونية"، و"الحوارية" (الكونشيرتو) Concerto، و"الافتتاحية" Overture، وما السمفونية إلا سوناتا للأوركسترا، وتدخل السوناتا في تشكيلات موسيقى الحجرة ويؤديها عادة، عازفان يكون الثاني عازف بيانو مرافقاً للعازف الأول، وتكتب السوناتا لعازفين منفردين يبرعون في إظهار مهارتهم في الأداء.

لم تطرأ على السوناتا إحداثات جذرية بعد بتهوفن، إذ كتب كثير من المؤلفين الموسيقيين أمثلة رائعة، فسوناتا شومان R.Schumann (في فادييز، رقم العمل 11) للبيانو مثلاً مثال مهم في اتّسامه الأفكار الرومانسية وآثر شوبان F.Chopin التزام القواعد الصارمة في السوناتا أما ليست F.Liszt، فقد اتخذ مثل بتهوفن حرية واسعة في المعالجة الموسيقية وبسبب مهارة ليست في العزف على البيانو، لم تكن سوناتاته سوى قطعة موسيقية ضخمة من أنموذج "البالاد" Ballade، وقدم برامز J.Brahms وفرانك C.Franck أمثلة رائعة في أسلوب "الدائرية" cyclism (اعتماد العمل الموسيقي على لحن في تنويعات متعددة).

ظل هذا النوع من المؤلفات أكثر من غيره محتفظاً بقيم الكلاسيكية في صنعة التأليف في هذا القالب الرصين، لم تُضَحّي السوناتا بالمؤلف من أجل العازف، بل أصبح العازف دائماً في خدمة الكتابة الموسيقية التي تسجل تاريخ الفكر والخيال والإلهام الموسيقي.

ترتبط السوناتا في أذهان جماهير الموسيقى بالشكل الذي وصلت إليه، في مؤلفات عظماء الموسيقى الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وعلى رأسهم هايدن وموزارت وبتهوفن.. فقد كتب كل من هؤلاء العباقرة عدداً كبيراً من روائع التراث الموسيقي في قالب السوناتا، كتب بيتهوفن 32 سوناتا شهيرة قال عنها النقاد إنها كانت كافية لتخليد بتهوفن وتمجيده حتى لو لم يكتب في حياته غيرها[1].

ولم تتطور السوناتا في القرن العشرين جذرياً، إلا أنها اتخذت حرية أوسع في قالبها، فإذا كان قد أدخل عليها، في بعض الأحيان، بعض الأساليب المستحدثة، مثل "الإثنى عشرية" (الدوديكافونية) Dodecaphonism، فإن السوناتا الحديثة تبقى كما كانت في عهد هايدن وموزارت وبتهوفن.

من أنواع السوناتا وأشكالها:

- السوناتينا Sonatina: سوناتا صغيرة، حركاتها قصيرة، وغالباً ما يكون أداؤها أقل صعوبة من السوناتا، وتعد سوناتينات كليمنتي M.Clementi (1752- 1832)، وكولو F.Kuhlau (1786- 1832) سهلة للغاية يصلح أداؤها للمبتدئين في العزف على البيانو.
  إلا أن بعض المؤلفين الموسيقيين، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مثل رافيل M.Ravel، وبوزوني F.B.Busoni، كتبوا أمثلة من السوناتينا لا يقل أداؤها صعوبة عن السوناتا.
- السوناتا المثلثة S.Trio: من أهم مؤلفات قوالب موسيقى الحجرة في عصر الباروك، وتأتي تسميتها من عدد الحركات، والأصوات الثلاثة لكل منهما التي تتشكل منها، وتؤدي الأصوات فيها، أحياناً أربع آلات موسيقية، فالصوتان العلويان تؤديهما، غالباً، آلتان من الكمان، وتؤدي آلة التشيلو الصوت المنخفض مدعمة بآلة من ذوات لوحة الملامس، ففي بداية عصر

(1) موقع زهلول http://www.zuhlool.org

الباروك، كانت آلة الفيول Viol، أو البوق مثل الكورنيت Cornet هي التي تؤدي الألحان العليا (بدلاً من الكمان)، وكانت الفيول الجهيرة تؤدي الصوت المنخفض، كما أن العود الجهير (تيوربو) Theorbo كان يؤدي دور آلة لوحة الملامس، وفي أواخر عصر الباروك، ألف بعض الموسيقيين مثل: تيليمان G.Ph.Telemann أمثلة من السوناتا المثلثة مثل: (من مقام مي بيمول) لآلات الأوبوا Hautbois والباسون Bassoon (جهيرة الأوبوا) والعود والهارب Harp.

- سوناتا الكنيسة S.da chiesa: كانت تدل في الأصل على مكان أدائها وهو الكنيسة، ولكن في القرن السابع عشر، صارت تعني "سوناتا مثلثة" في أربع حركات: الأولى والثالثة بطيئتان، والثانية والرابعة سريعتان.
- سوناتا الحجرة S.da camera: كان يقصد بها السوناتا التي تؤدى في صالات وقصور الأمراء والأعيان، ثم صار يطلق عليها "السوناتا المثلثة" في قالب "السويت"، وكانت تكتب لثلاث أو أربع رقصات معاً، كما كان عدد حركاتها غير محدد، وكتب أمثلتها كل من كوريلي، وتوريلّي G.Torelli، وفيراتشيني F.M.Veracini في عصر الباروك[1].

السينما: Cinema

السينما مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة التلفاز، ويعتبر الفن السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من أكثر أنواع الفن شعبية، ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي، وهي فن أو مهنة صناعة الأفلام، وتُعرَف أيضاً باسم الصور المتحركة، والفيلم المتحرك سلسلة من الصور المسجلة على فيلم أو شريط، تبدو وكأنها تتحرك، حينما تُعرض من خلال آلة

(1) حسني الحريري، مصدر سابق، ص 338، (بتصرف).

عرض أو جهاز عرض الفيديو، لقد أصبح الفيلم السينمائي أكثر الأشكال الفنية شعبية، وأكثرها تحقيقاً للإمتاع في العالم بأسره.

فالسينما نوع من الفن، تنتج مؤلفاته "الأفلام" بوساطة التصوير لمشاهد حية حقيقية "السينما الوثائقية والتسجيلية" أو معدة خصيصاً لهذا الغرض "السينما الروائية وسينما الرسوم المتحركة"، أو لموضوعات ذات طبيعة تربوية كالأفلام العلمية المبسطة والأفلام التعليمية، وهو يرتكز على مبدأ الإيهام بالحركة، وذلك بوساطة التمرير الضوئي لصور ثابتة متتابعة، وإسقاطها على شاشة بيضاء بسرعة 24 صورة في الثانية.

يقدم الفيلم للناس الأفكار الجديدة ويمكّنهُم من اكتشاف المشكلات الاجتماعية، بينما يستعين الطلاب في دراستهم بالأفلام التعليمية، وتُستَخْدم في المجالات الصناعية الأفلام الخاصة وشرائط الفيديو لتدريب العمال والموظفين، أما الحكومات فإنها تستفيد من الأفلام في التأثير على المواطنين وتقديم المعلومات إليهم.

والفيلم ليس أداة للترفيه ومصدراً للمعلومات فحسب، لكنه بالإضافة إلى ذلك يُعد شكلاً فنياً أساسياً مثله في ذلك مثل الرسم والعمل المسرحي، يستخدم فيه المُبْدِع آلات التصوير للتعبير عن نفسه.

تاريخ السينما:

انطلقت البداية الأولى للسينما على أساس اختراع التصوير الضوئي، وان كان ابن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات فإن ليوناردو دافنشي هو واضع مبادئ علم البصريات الحديث، ويأتينا تعريف هذا الفنان في معجم الفن السينمائي: "عبقري إيطاليا العظيم وفنانها، ولد بمدينة فنسي بالقرب من فلورنسا عام 1452، وتوفي بفرنسا في 2 مايو 1519 (...) ومن بين أهم أعماله العديدة دراساته في مبادئ البصريّات والغرفة المظلمة، وابتكاره لطريقة عمل الرسوم أو الصور، ثم إمكانية عرضها بعد ذلك، كانت هذه الطريقة هي الأساس الذي قامت

عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي وفن التصوير السينمائي"[1]، ومن ثم، كان يستلزم الصورة الضوئية الأولى التي صنعها نيسفور نيبسى حوالي سنة 1823 ثبات المصوّر مدة أربع عشرة ساعة، وانخفضت هذه المدة حتى حوالي النصف ساعة في عام 1839 على يد مانده داكير، ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة 1840، وفي سنة 1851 ظهرت تقنية "الكليشة" (النسخة) التي تمكن في سحب كمية من الصور الإيجابية على الورق، ووصل زمن اللقطة (الثبات) إلى بضع ثواني لتظهر مهنة المصور الضوئي.

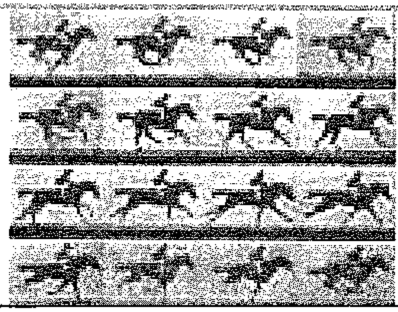
وبالمقابل فإن خاصية الثبات الشبكي والتي لاحظها القدماء، وهي نقطة الضعف في النظر البشري حيث أن الصورة التي ترتسم على الشبكية لا تزول فوراً، مما يتيح تحول بقعة مضيئة متحركة في نظرنا إلى خط مضيء مستمر، هذه الظاهرة تمت دراستها في القرنين السابع عشر والثامن عشر على يد نيوتن والفارس دراسي، ومن ثم قام بيتر مارك روجيه، وهو إنكليزي ذو أصل سويسري، بتجارب توصل إلى السينما، ثم وفي عام 1830 قام فيزيائي بريطاني تطبيقاً لأبحاثه ببناء "عجلة فاراداي" كما تمّت تجارب على يد جون هرشل وكذلك فيتون والدكتور باريس حول الآلات التي تعطي رسوماً متحركة إلى أن اخترع سنة 1832 وفي وقت واحد كل من الفيزيائي البلجيكي الشاب جوزيف بلاتو والأستاذ النمساوي ستامبفر آلات اعتمدت أساساً على عجلة فارادي وصور جهاز الصور الدوارة، وقد تجاوز بلاتو منافسه في النتائج التي حصل عليها من تركيب آلة "الحركة الوهميّة" التي طرحت منذ عام 1833 مبادئ السينما ذاتها.

ثم أعطى الإنكليزي هورنر سنة 1834 هذه الاختراعات التي انتشرت كلُعب، أعطاها شكلاً جديداً في آلته "الحديقة المتحركة" المؤلفة من شريط من الصور ملصق على ورق مقوّى مما بشّر قديماً بولادة الفيلم، ثم ودون استخدام التصوير الضوئي- باستخدام الرسوم فقط- قدّم الجنرال النمساوي فون

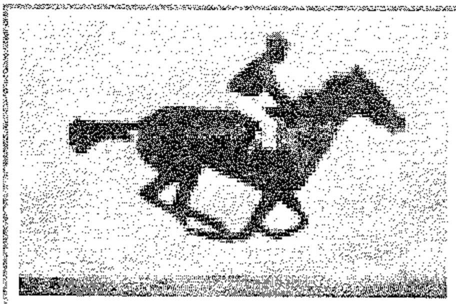
---

(1) أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة: معجم الفن السينمائي، ص 196197.

أوكاتيوس على الشاشة سنة 1853 صورة حية باستخدام هذه الآلات بعد جمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر كير شير اليسوعي، من ثم ولإثبات صحة رأي الملياردير الأمريكي لولاند ستانفورد حول رهان دخل فيه يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، أنفق هذا الملياردير ثروة طائلة لكي يتسنى للإنكليزي مايبريدج أن يصمم جهازاً يستخدم أربعاً وعشرين حجرة سوداء يجلس في كل منها رجل يجهز صفيحة تصوير ليعبئ آلة التصوير الضوئي، ثم تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها للخيوط الموضوعة في طريقها والمتصلة بآلات التصوير الأربع والعشرين وقد استلزم إحكام هذا الجهاز منذ 1872 وحتى 1878 حيث نشرت في كل مكان هذه الصور الضوئية المأخوذة في كاليفورنيا فأثارت حماس الباحثين العلميين وسخط الفنانين المحافظين الذين ظهرت أخطاء رسمهم للأحصنة أثناء العدو فزعموا أن التصوير الضوئي ذو رؤية خاطئة...



صور الحصان أثناء العدو



صورة تعود لـ Zoopraxiscope

وقد أدى نجاح تلك التجربة إلى تشجيع عدد من المخترعين في أمريكا، وإنكلترا، وفرنسا على السير في الاتجاه نفسه، وهكذا جاء أول عرض للصور المتحركة عام 1893م حينما قدَّم أديسون جهاز عرض الصور المتحركة، وهو صندوق أسود تَمُر داخلهُ مجموعة من الصور غير المكبرة ويشاهدها متفرج واحد من خلال ثقب لمدة تسعين ثانية، لكن الأخوين لويس وأوغست لوميير كانا أول من صنع السينما مشهديةً شعبيةً تعرض للجمهور، ويعد أول عرض جماهيري في تاريخ السينما هو ذلك العرض الذي أقامه الأخوان لوميير في مقهى غران كافيه بباريس

في 28 كانون الأول من عام 1895، وقد عرض فيه عشرة أفلام قصيرة، لا يتجاوز طول الواحد منها دقيقة، تصور مشاهد حياتية مختلفة مثل: وصول القطار إلى المحطة، وخروج العمال من المصنع، ويعد ذاك اليوم العيد الرسمي لولادة السينما على صعيد العالم أجمع.

تقسم الأفلام بحسب طولها ثلاث فئات: القصيرة "أقل من 35 دقيقة"، والمتوسطة الطول "حتى 60 دقيقة"، والطويلة "من ساعة إلى ساعتين"، ثم الأفلام المتعددة الأجزاء، والتي تشاهد في أكثر من حلقة.

والفيلم، هو نتاج العمل الجماعي لفريق التصوير الذي يضم عادة: كاتب السيناريو والمخرج ومدير الإنتاج والمصور ومهندس الديكور والمناظر والمؤلف الموسيقي والمونتير والممثلين "في الأفلام الروائية"، وعدداً آخر من العاملين التقنيين والإداريين والدور الأبرز في إدارة العملية الإبداعية يقوم به المخرج.

تجتمع الخصائص الجمالية في الفن السينمائي لكل من الأدب والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى، ولكن في طريقة جديدة خاصة بأسلوب التعبير السينمائي المعتمد أساساً على تتابع الصور المتحركة ونمط توليفها.

في العقد الأول من حياة السينما حاول السينمائيون جاهدين تطويع الفنون الأخرى للفن السينمائي والاستفادة منها، لذا عملوا على نقل المسرحيات والروايات الشهيرة إلى السينما، وقد تفوقت السينما على الفنون الأخرى بقدرتها على نقل صورة أكثر واقعية عن الحياة وأكثر تطابقاً معها، ولكن بدائية الأفلام الأولى وسذاجتها، وافتقار السينما في ذلك العهد إلى بصماتها الفنية المميزة، جعل الأوساط الثقافية الراقية تنظر إليها نظرة ازدراء، وعلى أنها ليست فناً وإنما تسلية فنية رخيصة.

كوّنت السينما لنفسها، تدريجياً، أدواتها التعبيرية الخاصة بها مثل: أحجام اللقطات من كبيرة ومتوسطة وعامة، وأساليب المونتاج المختلفة من متوازٍ ومتقاطع، وزوايا التصوير المتنوعة، وحركة آلة التصوير (الكاميرا)، كذلك تطور البناء الدرامي للفيلم، وتم صقل الأداء الفني للممثلين، وتحسين الطبيعة التشكيلية والتعبيرية للصورة.

وممن كان لهم فضل كبير في هذا المجال على مجمل التطور السينمائي المخرج الأمريكي دافيد يورك غريفيث الذي قدم في فيلميه "ولادة أمة" 1915، و"التعصب" 1916، وسائل فنية غير مطروقة سابقاً، سواء في أسلوبه المبتكر في مونتاج لقطاته، أو أحجام هذه اللقطات، أو الحركة البانورامية الواسعة لآلة التصوير، أو ضخامة الإنتاج وجدة الموضوع.

مولد هوليوود:

في السنوات الأولى لصناعة السينما كان عدد كبير من المدن الأمريكية يقوم بإنتاج الأفلام السينمائية، لكن بمرور الوقت ومع تطور صناعة السينما، بدأ المنتجون يتجهون أكثر وأكثر إلى جنوبي كاليفورنيا حيث المناخ الملائم للتصوير طوال العام، وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى عام 1914م، كانت بعض الشركات المنتجة قد أقامت لنفسها عدداً من أماكن التصوير (الاستوديوهات) حول منطقة هوليوود في لوس أنجلوس، ثم حدثت بعض التطورات الدولية التي أدَّت إلى انفراد تلك المنطقة بالسيطرة على صناعة السينما في العالم وارتباط ذلك الفن الجديد باسم هوليوود، ومن أبرز تلك التطورات أن الحرب العالمية الأولى قَضَت على المنافسة الأوروبية القوية للسينما الأمريكية، فقد ركزت حكومتا إيطاليا وفرنسا جهودهما للقتال وسَحَبَتا دعمهما المادي لصناعة السينما في هاتين الدولتين، وهكذا انفردت هوليوود بالساحة وبدأ المخرجون والمنتجون ينفقون ببَذَخ لتقديم المناظر والملابس المبهرة لتتفرد هوليوود بقمة صناعة السينما بلا منازع، لكن ذلك لا يعني انفراد هوليوود المطلق بصناعة السينما في العالم، فسرعان ما عادت أوروبا لمنافسة الولايات المتحدة في صناعة السينما، وخاصة فيما يتعلق بتطبيق بعض الأساليب الفنية الجديدة على فن السينما كالتعبيرية، وهكذا ظهرت التعبيرية في السينما الألمانية لتركّز على الواقع النفسي، وليس مجرد الواقع الظاهري أو الخارجي، وفي الاتحاد السوفييتي (السابق) ابتداءً من عام 1922م، بدأت حركة سينمائية نشطة كان أبرز مُخْرجيها سيرجي آيزنشتين الذي رفع السينما السوفييتية الصامتة بفيلمه بوتمكين في عام 1925م، إلى مصاف السينما العالمية[1].

---

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

ظلت السينما، في العقود الثلاثة الأولى من حياتها، صامتة، ولهذا كان عليها أن تشحذ أدواتها التعبيرية، وتستجمع ما لديها من عناصر بصرية لتوصل أفكار الفيلم ومضمونه للمشاهد بوساطة الصورة وحدها، وفي النصف الثاني من عشرينيات القرن العشرين، بدأت المرحلة الناطقة في السينما عام 1927، وعُرض في نيويورك فيلم "مغني الجاز" لآلان كروسلاند الذي يعد أول فيلم ناطق، ومن ثم المرحلة الملونة التي ابتدأت من منتصف الثلاثينيات، في أواخر العقد الثاني والثالث من القرن العشرين عرف الفن السينمائي تجارب ومحاولات عديدة لإبداع حلول بصرية وإيقاعية جديدة، من هذه التجارب تجربة السينما الألمانية التعبيرية (فيلم "عيادة الدكتور كاليغاري" 1919 لروبرت فينه) وتجربة السينمائيين السوفييت مثل سيرغي آيزنشتين "المدرعة بتومكين" 1925 والمخرج الوثائقي دزيغا فيرتوف في مجلته السينمائية "الحقيقة السينمائية"، والمخرج الإسباني لويس بونويل في فيلميه السورياليين "الكلب الأندلسي" 1928، و"العصر الذهبي" 1930، وشهدت تلك المرحلة أيضاً تطور الكوميديا السينمائية، فقد كفت عن اعتمادها على حركات خرقاء وصفعات متبادلة هدفها إثارة الضحك، وبدأت تهتم برسم الشخصيات والمواقف وبرز عدد من نجوم الكوميديا: بيستير كيتون وماكس ليندر وتشارلي تشابلن "حمى الذهب" 1925، و"أضواء المدينة" 1931.

في تلك المرحلة أيضاً ولدت بعض الأفلام السينمائية العربية، ففي مصر أنتج أول فيلم روائي مصري "ليلى" 1927، وفي سوريا كان الفيلم الأول "المتهم البريء" 1928 لأيوب بدري، عرف الفن السينمائي، مع دخول الصوت، مرحلة جديدة تركت أثراً عميقاً في تطوره، وأجبرت العاملين فيه على إعادة النظر في طرقهم وأساليبهم، ومما يلفت النظر أن السينما الكوميديا في بداية المرحلة الناطقة عادت إلى تصوير العروض المسرحية، تماماً مثلما فعلت في بداية السينما الصامتة، وقد وجد صانعو الكوميديا صعوبة في التأقلم مع هذا الطارئ الجديد، وقد أصر بعضهم على مواصلة العمل بقوانين السينما الصامتة (تشارلي تشابلن في فيلم "الأزمنة الحديثة" 1936).

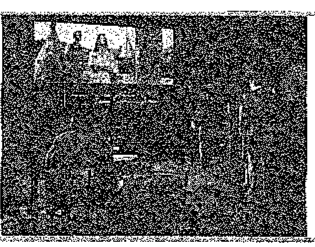
في الحرب العالمية الثانية، وفي البلدان المتطورة سينمائياً (ألمانيا وفرنسا والاتحاد السوفييتي السابق وإيطاليا وأمريكا) تراجع الإنتاج السينمائي من الأفلام الروائية الطويلة وتغيرت نوعية الأفلام المنتجة، وطغت على الساحة السينمائية الأشرطة الحربية الوثائقية والأفلام الدعائية، وبعد الحرب، ظهرت تيارات سينمائية جديدة تركت أثراً عميقاً في التطور السينمائي اللاحق، في العالم كله، وأهم هذه التيارات وأبرزها الواقعية الجديدة الإيطالية، التي سعت إلى الاقتراب من حياة الناس البسطاء شكلاً ومضموناً وإلى التصوير الدقيق شبه الوثائقي لموضوعاتها وكثيراً ما كان مخرجو هذا التيار يستعينون بممثلين غير محترفين.

ومن أبرز الأفلام التي قدمتها السينما في هذا المجال: "روما مدينة مفتوحة" (1945) لروسيلليني، و"سارق الدراجات" (1948) لدي سيكا و"الأرض تهتز" (1948) لفيسكونتي، ازدهرت الواقعية الجديدة في المدة ما بين أواخر أربعينيات القرن العشرين وأوائل خمسينياته، ثم بدأت تعاني أزمة عميقة لأسباب عدة، ولكن الجوهري من تقاليدها ظل مستمراً في أعمال السينمائيين الإيطاليين اللاحقين مثل: فيلليني وبازوليني وأنطونيوني والأخوين تافياني وغيرهم.

ومن التيارات السينمائية المهمة أيضاً الموجة الجديدة الفرنسية، التي برزت في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وقد ضمت مجموعة من السينمائيين الشباب الذين صنعوا أفلامهم الأولى التي تميزت بميزانياتها المنخفضة ولجوئها إلى التصوير في الشوارع والأماكن الطبيعية، وأبرز مخرجي هذا التيار: فرانسوا تروفو وكلود شابرول وجان لوك غودار ولوي مال.



غرفة العرض: ميكساج ودوبلاج (تسجيل أصوات مختلفة على شريط واحد وتسجيل الفيلم بلفة أخرى).



جلسة دوبلادج (تسجيل الفيلم بلفة أخرى)

شهد النصف الثاني من القرن العشرين دخول دول عدة من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية مجال الإنتاج السينمائي، مما أضفى على هذا الفن مزيداً من التنوع، وأكسبه دماً جديداً ورؤى غير معتادة، وبدأت أفلام صينية ويابانية وهندية وعربية وإيرانية وغيرها، تنافس الأفلام الأمريكية والأوروبية في المهرجانات العالمية، بل إن بعض الدول العربية قد تبنى السينما فناً ونشاطاً اقتصادياً وأنشأ له المؤسسات الخاصة به، وقدم الدعم لإنتاج الأفلام كما حدث في سوريا ومصر والجزائر وغيرها، كما شهد النصف الثاني من القرن العشرين أيضاً ولادة وسائل سمعية بصرية جديدة بدأت تزاحم طرق العرض السينمائي التقليدية، ألا وهي التلفزيون بمحطاته الأرضية والفضائية، وقنواته السينمائية المختصة وأشرطة الفيديو والأقراص الليزرية المضغوطة والإنترنت.

تخصص للأفلام السينمائية في العالم، وعلى مدار السنة، الكثير من المهرجانات، أهمها على الصعيد الدولي: مهرجان كان "فرنسا"، مهرجان برلين "ألمانيا"، مهرجان البندقية "فينيسيا" "إيطاليا"، كذلك تمنح أكاديمية العلوم والفنون السينمائية الأمريكية جوائز سنوية للأفلام، وهي ما يعرف بجوائز الأوسكار، أما على الصعيد العربي فثمة مهرجانات سينمائية عديدة تحظى بالاهتمام منها: مهرجان القاهرة "مصر"، مهرجان قرطاج "تونس"، مهرجان دمشق "سوريا".

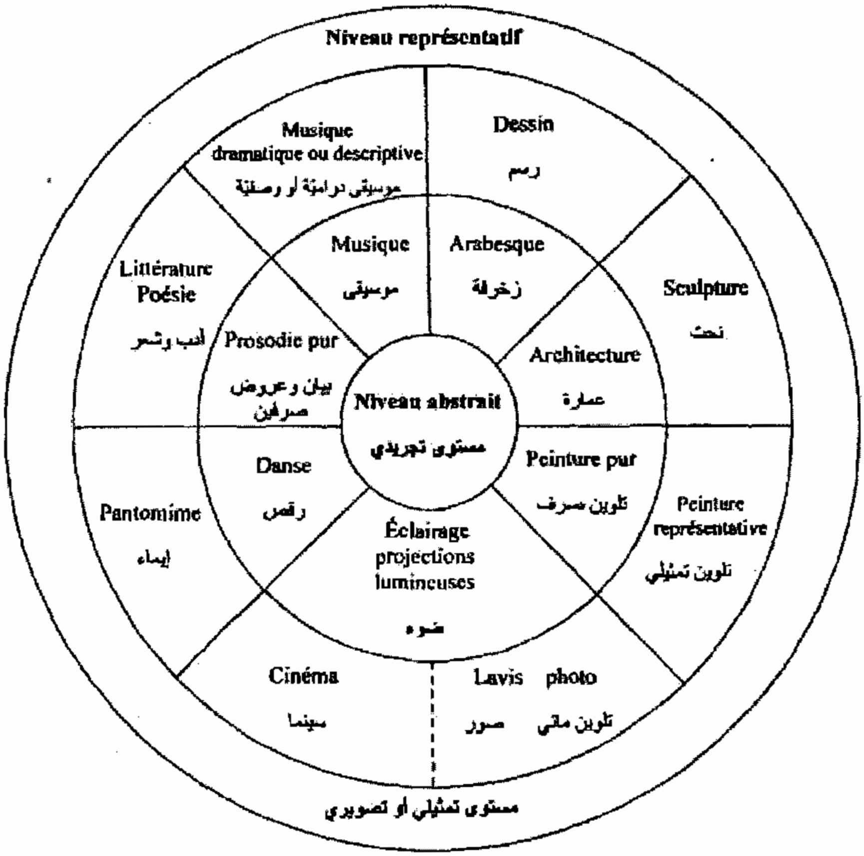
إن السينما التي ولدت بفضل التطور العلمي والتقني صارت واحدة من أهم حقول الثقافة والاقتصاد المعاصرين(1).

مصطلح الفن السابع:

وأما حول كون السينما هي الفن السابع يأتينا تصنيف أيتين سوريو للفنون والذي قسّم الفنون إلى الفنون السبعة وقدّم السينما كفن سابع- والمنطلقة من إحدى الخواص الحسّيّة السبعة وهي الإضاءة- في شرحه لقطاعات جدوله بدرجتيه الأولى والثانية:

---

(1) محمود عبد الواحد، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 474، (بتصرف).



الجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة حسب تصوّر إيتيان سوريو

"... تأتي بعدئذ الثنائية التي تتخذ الإضاءة المتدرجة وسيلة نوعية لها، وهي في الدرجة الأولى فن استثمار هذه الإضاءة استثماراً حسياً مع حسن تنسيقها... وهو- في درجته الثانية- يُنتج جميع الفنون التي تستخدم الإضاءة المتدرجة كأداة أولية لها: كما في التصوير المائي والكامايو والنقش أيضاً في بعض الوجوه فضلاً عن التصوير الشمسي... ولقد أفردنا أخيراً مكاناً خاصاً لفن السينما في هذا الحقل من جدولنا نظراً لما يتمتع به من منزلة مرموقة، فهو من ناحية أولى ينتفع بالإضاءة

المتدرجة للتصوير الشمسي كوسيلة بدائية (إذا اقتصرنا على كل صورة من صوره، وهذه الإضاءة أخذت منذ بضع سنوات تمتد شيئاً فشيئاً إلى نطاق الألوان)، وهو من ناحية ثانية يستخدم الحركة أيضاً كالفنون الواردة في القطاع التالي، ونحن نعتبره فناً مركباً بكل معنى الكلمة (شأنه في ذلك شأن المسرح...)، وكان من الخير أن نخصّه بمكان على حدة داخل جدولنا بسبب أهميته الطبوغرافية- إن صحّ القول- التي تجعله أشبه بالمحور الفاصل بين منطقة السكون والحركة[1].

وفي "معجم الفن السينمائي" يُعرّف الفن السابع:

"الفن السابع- Senrnth art Septiemc art اسم للفن السينمائي، وكان أول من أطلقه عليه هو الناقد الفرنسي (الإيطالي الأصل) ريتشيوتو كانودو Riciotto Camudo... وقد سمى كانودو السينما بالفن السابع على حدّ تعبيره إذ يقول: "... لأن العمارة والموسيقى، وهما أعظم الفنون، مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كوّنوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع، للحلم الجمالي على مرّ العصور"، ويرى كانودو أن السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستّة، وإنها الفن التشكيلي في حركة، فيها من طبيعة "الفنون التشكيليّة" ومن طبيعة "الفنون الإيقاعيّة" في نفس الوقت، ولذلك فهي "الفن السابع"[2].

السينما وجمع الفنون:

بعد اختراعها، تحول مكان تعاون وجمع الفنون (الفنون السبعة) من المسرح إلى السينما، وخصوصاً بعد تحولها إلى سينما ناطقة، ومن ثم ملونة ويظهر هذا في قول د. ثروت عكاشة: "اليوم تتصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل... (وبعد تحولها إلى ناطقة)... بدأت السينما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية

(1) سوريو، إتيين، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم، ص 176177.

(2) احمد كامل مرسي؛ مجدي وهبة، مصدر سابق، ص 313.

كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطّمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا[1].

(1) د. ثروت عكاشة، مصدر سابق، ص 64.

حرف الشين

الشاعر المتجوِّل: Troubadour

الشاعر المتجوِّل شاعر ومغنّ قديم، كان أشهر الشعراء المتجوّلين يعيشونَ في المناطق السلتية مثل: ايرلندا واسكتلندا وويلز وذلك في العصور الوسطى، كان الشعراء المتجوِّلون محترفين يتغنون بأبطال الوطن ويهجونهم في كثير من الأحيان، كما كانوا يغنون بمصاحبة آلة الهارب أو أي آلة وترية أخرى، وكانت مادتهم تنقل من شاعر إلى آخر.

استخدم هؤلاء الشعراء فنون الشعر مثل: القوافي المبدئية (الجناس الاستهلالي أو روي الصدارة كبدء كلمتين متجاورتين بنفس الحرف في نحو: ربابة ربةُ البيت) والقوافي الداخلية، وبحلول القرن الثامن عشر الميلادي، فقد الشعراء السلتيون أهميتهم كشخصيات ثقافية، وحتى اليوم مازالت تقاليد الشاعر المتجوِّل تظهر في المناسبات الشعبية مثل: لقاء الشعراء المعروف باسم الإيستدفودز بإقليم ويلز، ويطلق اسم شاعر قبلي على شعراء بعينهم مثل: وليم شكسبير الذي ولد في ستراتفورد- أبون- أفون بإنكلترا، فكثيراً ما كان يسمى شاعر ربابة إيفون القبلي، وأحياناً يطلق اسم شاعر قبلي على بعض مطربي الأغاني الشعبية وملحنيها[1].

الشخصية (فن الصورة): Portraiture Art

دأب الإنسان ولا يزال، على تسجيل حالاته السعيدة والحزينة، الشاردة أو المتأملة، بأكثر من لغة فنية، وفي ذلك كله، كانت الصورة الوجهية (الشخصية)

(1) الموسوعة المعرفية الشاملة، مصدر سابق.

أهم الوسائل تعبيراً عن هذه الحالات الإنسانية وغيرها، فالصورة الشخصية هي المَعْبر والجسر والوسيلة الأنجع للوصول إلى دواخل الناس والوقوف على ما يموج فيها من هموم وآمال، والوجه أشبه ما يكون بكتاب مفتوح، يمكن أن تُقرأ فيه حالة صاحبه الآنية، وتُستشف تركيبته النفسية ككل.

وفي (كتاب الوجه) تأتي العينان والفم فعلين من أهم فصوله، وأقدرها بلاغة على التعبير، وبمراجعة بسيطة لكل ما حققه الفن التشكيلي من صور شخصية: رسماً وتصويراً ونحتاً وحفراً وإعلاناً، ثم التصوير الضوئي من بعده، يتبين أن العينين والفم، كانت محط اهتمام الرسام والمصور والنحات والمصور الضوئي، لما لها من قدرة على التعبير عما يعتمل في داخل الإنسان من عواطف وأحاسيس وحالات، وعلى هذا الأساس، فإن فن الصورة الشخصية، أو فن الصورة، أو فن الوجه، هو الفن الذي يتناول الوجه الإنساني مفرداً أو مع الصدر أو الجذع، للتعبير عن خصائص هذه الشخصية، أو التوثيق لها، والتعريف بها وغير ذلك، لأن الغرض منها إظهار حالة تعبيرية إنسانية خاصة، كالحزن أو الفرح، السمو أو الوضاعة، الفقر أو الغنى، الانطلاق أو الانطواء، الحب أو الكره، الطيبة أو اللؤم، الحنان أو الحزم... الخ.

لقد اكتشف الإنسان- الفنان، في وقت مبكر من تاريخ الإنسانية، أن الوجه يملك قدرات كبيرة على كشف دخيلة الإنسان والتعبير عنها، على النحو الأفضل والأمثل، فمنذ تعرف الإنسان الأشكال المسطحة والمجسّم وسيلة للتعبير اهتدى إلى هذه الحقيقة، وجدران الكهوف التي كانت السكن الأول للإنسان، تزخر بمئات الرسوم والصور الوجهية، لكن أقدم الأعمال الفنية التي تناولت الشخصية الإنسانية بمقومات وخصائص تشكيلية وتعبيرية سليمة ومتميزة، قام بها الفنان المصري القديم قبل آلاف السنين، سواء بالرسم أم بالتصوير أم بالنحت، مدفوعاً بحس عقائدي كان يتملكه (العودة إلى الحياة)، بدليل قيام الفراعنة بدفن الميت ومعه جملة من الأشياء التي يحتاج إليها حين العودة إلى الحياة من جديد، ومنها صوره وتماثيله وصور ومنحوتات تمثل الآلهة والفراعنة، نُفّذت بأسلوب مختزل

ومعبر، لا يكشف عواطف الفنان المنفذ ومشاعره الذاتية، إنما كليات مجردة، تتعلق بالعقيدة والمثل العليا التي نهضت عليها الحضارة المصرية القديمة، كما عرف الإغريق القدماء فن الصورة الشخصية، ونفذوها بدوافع وصيغ مختلفة عما عند المصريين القدماء، فقد عاشت الأعمال الفنية الإغريقية بين الناس، وفي أرض الواقع: في الشوارع والحدائق والساحات والقصور والأبنية وحيث تعقد المهرجانات، وتقام المسارح ومنابر الخطابة، وتدار المناقشات والحوارات، ولم تقتصر هذه الأعمال على الملوك والأمراء والقادة والآلهة، بل طالت الفلاسفة والشعراء والكتاب الذين كانت لهم مكانة رفيعة في المجتمع، اعتمد الفنان الإغريقي الصيغة الواقعية المثالية في تنفيذ هذه الأعمال، معتمداً على التراث الكريتي والمسيني Mycenean أو الإيجي، وقد تميزت الهيئات البشرية في الفن الإغريقي بأنها متماثلة وتقوم بالحركة ذاتها، وليس فيها أثر للعمق والنظام المكاني، بل إن أجسامها كانت بلا حجم أو وزن، غارقة في الزخرف السطحي والتلاعب بالخطوط الممتدة ضمن أشرطة وأحزمة.

أما في بلاد ما بين النهرين وماري، فقد نالت الشخصية أو فن الصورة اهتماماً ملحوظاً من الرسامين والنحاتين، فكانت توثيقياً وتاريخياً لأحداث وشخصيات بارزة، ونفذت بأسلوب بسيط ومختزل، لكنه مستوعب للملامح والهيكل العام والفكرة، على الرغم من حيادية التعبير، مثلها مثل الصورة الشخصية في الفن المصري القديم، حيث لا يجوز للفنان إظهار عواطفه ومشاعره الذاتية.

وفي العصر الهيلنستي، كانت النزعة التلقائية هي الصفة المميزة لفن الصورة، لأن الذوق الهيلنستي أدى إلى قبول جميع المؤثرات من دون تمييز بينها، لذلك كانت الحضارة الهيلنستية خليطاً هجيناً بحق، أما روما التي حكمها القياصرة، ومعها الإدارة المتجانسة للإمبراطورية، فقد أنتجت فناً امبراطورياً متجانساً بدرجات متفاوتة، صار بمضي الوقت متحكماً بالأذواق، لأنه كان يضم في داخله جميع الاتجاهات الأشد تقدمية، وبالتدريج تخلص الفن الرومي من مثله العليا الكلاسيكية لمصلحة نزعة شعبية إقليمية، وصار تطور هذا الفن (ولاسيما

في ميدان فن الصورة الشخصية) مرتبطاً بالتراث اليوناني القديم الذي ظل قائماً بلا انقطاع، في أقنعة الأجداد التي كانت تعرض في القاعات.

كان الفارق الحاسم بين تصوير الشخصيات عند الرومان، وتصويرها عند اليونان، هو أن الأخير كان يستهدف غرضاً واحداً، هو أن يستخدم في الآثار الضخمة العامة، بينما الهدف الرئيس من الأول، كان تلبية الحاجات الفردية.

أما فن الصورة الشخصية في العصر البيزنطي، فقد هدف إلى أن يكون تعبيراً عن سلطة مطلقة هي سلطة الكنيسة، وعن عظمة تفوق مستوى البشر، وإعجاز صوفي، وكان الفن البيزنطي يمثل نقطة القمة، في محاولة تقديم صورة رائعة للشخصيات التي كانت تطالب باحترام الناس وتبجيلهم، وهو اتجاه ازداد وضوحاً في السنوات الأخيرة للإمبراطورية.

أما في صور الفيوم بمصر، فهناك الفن المسيحي، وقد تحرر من معظم القيود المفروضة عليه، لكنه ظل محتفظاً بطابع ديني وروحي عميق، لأنه تعبير عن عصر ظل يتمسك بعمق بالمسيحية، وظل كهنوتياً في تنظيمه.

والحقيقة المؤكدة، أن الفن بوجه عام، احتاج إلى زمن طويل حتى تمكن من الاستقلال عن المعبد والأسطورة والكنيسة وصور القديسين المكرورة وتوجَّه من ثم نحو موضوعات الطبيعة والإنسان وكانت بداية هذا التحول في عصر النهضة الأوروبية ومركزها إيطاليا، كان ذلك في بداية القرن 15، إذ استعاد الفن الجديد روحية الحضارة اليونانية القديمة، واتخذ من الإنسان مادته الرئيسة، مما مهد لانتشار فن الصورة الشخصية العادية، ولاسيما بعد التطور العلمي والتقاني، وظهور البرجوازية الكبيرة والوسطى التي تبنت الفنون وشجعتها.

لقد وفر عصر النهضة الحرية للفنان، ودفعه لرصد الحياة، والبحث عن جمالياتها، واعتماد العقل في التفكير والتأمل، بعيداً عن تأثير رجال الدين والأساطير والأفكار الغيبية، وهكذا تحلل الفنان من الضغوط الخارجية، وأخذ حريته الكاملة في التعبير عن المشاعر الإنسانية في أعماله، كما تحلل من الموضوعات التي كانت مفروضة عليه، وصار بإمكانه رسم وجه أمه أو أبيه أو

أخته أو حبيبته ورسم صورته أيضاً، إذ بدأت ظاهرة (الوجه الشخصي للفنان self portrait) تنتشر وتسود في نتاجات الفنانين التشكيليين.

إن أبرز سمات عصر النهضة هي تلك الحرية والتلقائية غير المألوفة في التعبير وتلك الرشاقة والحيوية والتناسق في أدوات التعبير، فقد اختفى ذلك الوقار المتحجر المحسوب في فن العصور الوسطى، لتحل محله طريقة تعبير طافحة بالحيوية والانطلاق، غير أن هذا الوضع لم يستمر طويلاً، إذ بدأ مع عصر الباروك ظهور فن كنسي جديد، في مقابل فن عصر النهضة الذي كان اتجاهه الأساسي دنيوياً، ومع ذلك لم يكن الاهتمام في عصر الباروك منصباً على القيم الروحية التي تعلو على هذا العالم، بل انصب على الوقار والجلال والفخامة والمجد، ثم جاء بعده عصر التكلُّف الذي نهض على تيارين متعارضين هما: الروحانية الصوفية عند الفنان إلغريكو، والنزعة الطبيعية المرتكزة على فكرة شمول الألوهية عند بروغل، لكن هذه الحركة لا تمتد في حقبة معينة محددة تاريخياً بدقة، كما أنها اختلطت باتجاهات سادها أسلوب الباروك، ولاسيما في بداية التكلفية وآخرها.

مارس فن الصورة أو الشخصية عدد كبير من الفنانين التشكيليين المنتمين إلى الواقعية والانطباعية والتعبيرية والسريالية، ومنهم ليوناردو دافنشي الذي اتسمت وجوهه بروحية خاصة مستلهمة من أحداث الكتاب المقدس ومن أشهرها (الجوكندا) أو (الموناليزا)، والفنان مايكل أنجلو الذي صور قصة الخلق من منظوره الخاص غير التقليدي، وتقمص القوة الروحية المتفجرة في تمثاله (موسى)، والفنان رافايلو الذي وضع عشرات اللوحات الشخصية ومن بينها لوحة (مادونا) و(ابنة الخباز)، كما قام الفنانون الثلاثة برسم صورهم الشخصية، في محاولة منهم للإعلان عما في داخلهم، ولو بخطوط بسيطة وسريعة، وبلا تزويق أو تنميق، كما تحتفظ متاحف الفن العالمية بروائع من فن الصورة الشخصية، أبدعها فنانون كبار ينتمون لأكثر من اتجاه فني، منهم رامبرانت الذي رسم لنفسه ما يربو على خمس وستين لوحة وجهية في أوضاع وحالات تعبيرية وعمرية مختلفة، مما جعله واحداً من أشهر رسامي الوجوه في العالم، ومن الفنانين الذين وضعوا لوحات وجهية متميزة،

فان كوخ ودورر وروبنز وفيلاسكيز وإلغريكو وغويا وهالز وبيكاسو ودالي ومانيه وغوغان وموديلياني... وغيرهم، وكان بين الصور الشخصية التي رسموها عدداً لا بأس به لوجوههم.



رمبرانت: صورة شخصية



فان كوخ: صورة شخصية

وفنان الصورة الشخصية أو الوجه، لا بد له من أن يضع شيئاً من صورته الذاتية في ملامح النموذج المرسوم أو المنحوت، على هذا النحو أو ذاك، مما دفع بعض الفنانين والنقاد للقول، بأن الصورة الشخصية هي دوماً صورة الفنان مضافاً إليها صورة النموذج، ولم تقتصر الصورة الشخصية على وسائل التعبير التقليدية، كالرسم والتصوير والنحت والحفر، بل تعدتها لتصبح الموضوع الأثير للتصوير الضوئي والإعلان المتحرك والثابت، كما صار الوجه المادة الرئيسة لعدد كبير من رسامي الكاريكاتير الساخرين، وأخذت هذه الرسوم والصور طريقها إلى وسائل الإعلام المختلفة، وخاصةً المجلات والصحف، حيث تصيد رسامو الكاريكاتير العلامات الفارقة في الوجه وضخموها أو حوروها من دون التفريط بالشبه الذي يعد شيئاً أساسياً في هذا النوع من الفن، وهناك اليوم مجلات وصحف مختصة بهذا الفن، منتشرة في جميع أنحاء العالم[1].

---

(1) محمود شاهين، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 608، (بتصرف).

الشرق القديم (فن): Art of the ancient orient

يعد فن الشرق القديم من أقدم فنون العالم، وأكثرها إنتاجاً وتنوعاً، وروعة وجمالاً، وصلة بالأرباب والمعتقدات، والملوك والمنجزات، دلت عليه آثاره الفنية المختلفة التي أسهمت في حسن التعريف به، وبيان جمالياته.

وتناقلت الأجيال قصص تاريخ الشرق القديم وآثاره، وأخباره وأسراره، أضف إلى ذلك الأحداث الطبيعية (كالطوفان)، وأسطورة كلكامش، وأسهمت التنقيبات الأثرية في أقطار الشرق القديم في إغناء معلوماتنا عن فن الشرق القديم وجمالية عمارته، ومنحوتاته وصوره، ورسومه وفسيفسائه، وزخارفه وفنونه التطبيقية المختلفة.

واهتمت متاحف العالم بروائع فن الشرق القديم، كما اهتم هواة المجموعات بتشكيل مجموعات خاصة من هذه الروائع الفنية، وانصرف الباحثون إلى دراسة المكتشفات الأثرية والروائع الفنية والمقارنة بينها، وتوثيقها في مؤلفات ومجلدات انتشرت في مختلف أنحاء العالم، ووجدوا في فن الشرق القديم أحد جذور الحضارة الإنسانية وأصولها، كما وجدوا فيها توضيحاً للنصوص كملحمة كلكامش وغيرها.

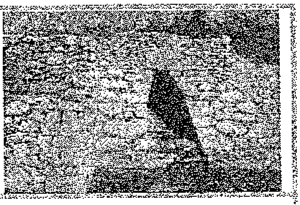
روائع فن الشرق القديم منذ عصور ما قبل التاريخ:

تعد الأدوات الصوّانية من أقدم ما أبدعه الإنسان لتلبية متطلباته الحياتية، ولاحظ الباحثون في بعضها حرصاً من صانعها على إبداع أشكال جميلة تجسد ذوقاً فنياً وحساً جمالياً.

روائع الفخّار:

أبدع إنسان عصور ما قبل التاريخ في الشرق القديم من الطين أقدم أوانيه الطينية، ثم الفخارية التي أخذ يتفنن في إبداع شكلها وحجومها وأنواعها المختلفة، ويرى بعض الباحثين أن فخار جرمو يعود إلى نحو 6400ق.م، حينما حل الفخار محل

الحجر في إبداع الأواني، ثم انتقل الإنسان من المرحلة النفعية إلى المرحلة الجمالية، وأخذ يتفنن في تزيين أوانيه بألوان ترابية، استخدمها في رسم الأشكال الهندسية المختلفة بدءاً من النقطة والخط والدائرة والنجوم، وأخذ يستوحي مما يراه في بيئته، ثم أخذ يتفنن ويبتكر التقنيات التي من شأنها أن تلبي رغبته في تطوير ما يبدعه، كتحزيز سطح الأواني.


المدخل الرئيسي لأوغاريت


من روائع الآثار الفنية في إيبلا

إن أهمية تلك الأواني الفخارية جعلتها تعرف باسم موطن إبداعها مثل "فخارحسون"، و"تل حلف"، و"العبيد"، و"جمدة نصر"... وبعد مرحلة الأواني الفخارية هذه راح الفنان يبدع من الطين تماثيل حيوانات الأضاحي كالماعز وغيرها، كما أخذ يبدع تماثيل لآلهته وأربابه لاسيما "الربة الأم" ذات الصدر الواسع، ومن أجمل هذه التماثيل تلك المكتشفة في موقع "كشكوك" في سوريا الشمالية، وتجدر الإشارة إلى أهمية هذه الروائع الفخارية المكتشفة في أقطار الشرق القديم، والتي منها الأواني الفخارية المفتولة، والمزدوجة، والنصب الفخاري الذي تعلوه عينان واسعتان مستديرتان، والوعاء الفخاري المكتشف في "مينة البيضاء- أوغاريت"، وأفاريز جدارية من الآجر الفخاري المزجج والملون، تمثل الرماة في جيش الملك الأخميني داريوس، وهناك أفاريز أخرى تمثل أسداً فاغراً فاه يوحي بأنه يزأر، وهناك أفاريز تمثل قطيع حيوانات، أو ثيراناً مجنحة في حالة سيرها، وصنع ذلك الفنان من الفخار مجسَّم بيت من طابقين عثر عليه في مسكنه، وثمة مجسم بيت مستدير الشكل عثر عليه في ماري، وتجدر الإشارة إلى جمالية الآثار الفخارية المكتشفة في سوسة عاصمة عيلام (في إيران)، ذات الشكل شبه الأسطواني وقد زُيِّن سطحها برسم جدي له قرنان كبيران مستديران، ويتألف جسمه من مثلثين،

كما زين سطح أعلى هذه الآثار بحيوانات كثيرة ذات أعناق طويلة بدت كزخارف رائعة[1].

الأختام:

وظهرت الصور البدائية التي تعد من أقدم أشكال الكتابة التصويرية البدائية، كما ظهرت الأختام المسطحة والأختام الأسطوانية بموضوعاتها المختلفة مثل العبادة، ومثول الملك أمام الرب الأكبر المتربع على عرشه، والأشجار والحيوانات، والكواكب والنجوم، والورود والأزهار، والرموز المختلفة التي لها مدلولاتها الذكية.

تماثيل الحيوانات:

تتميز تماثيل الحيوانات بالجمال الفني والواقعية، ويعد تمثالا الأسدين البرونزيين المكتشفين في "ماري" والمنحوتة الآشورية التي تمثل الأسد الجريح بسهم، من روائع فن الشرق القديم.

المنحوتات الوثائقية:

من أجمل المنحوتات الفنية الوثائقية منحوتة من حجر الجير، تمثل ملك لجيش (أورنانشي 2495ق.م- 2465ق.م)، تدل على مهمات الملوك في الشرق القديم ومدى اهتمامهم بالعمارة والترميم وتجميل المعابد وتقديس الأرباب طلباً للرخاء والازدهار، وهناك النصب الحجري المشهور باسم "نصب النسور الجارحة" المحفوظ في متحف اللوفر في باريس، وهو من روائع العصر السومري، ويتعلق بالصراع بين مملكتي "أوما" و"لكش"، وهناك نصب عمريت من الحجر الجيري، ونصب رب المطر فوق حيوانه الرمزي في حركة يدوية لهطول المطر، وتابوت ملك صيدا (إشمونزر الثاني) الذي له شكل مومياء مصرية يدل على الصلات الفنية بين مصر والساحل السوري، ورأس الثور المشهور والمتبقي من قيثارة عثر عليها في مدينة

(1) ديورانت، ول: قصة الحضارة، الجزء الأول، ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود، ص150152، (بتصرف).

أور وهو من النحاس عيناه مرصعتان بالصدف واللازورد مما يضفي جمالية الحياة عليه، وعثر في "ماري" على ألواح صغيرة لها شكل أشخاص في أوضاع مختلفة عدّها بعضهم جزءاً من "علم ماري"، وعثر فيها أيضاً على تمثال "إبيه إيل" وهو من روائع فن الشرق القديم، وتمثال "ايكوشماغان" وتمثال "لمجي ماري" وتماثيل العابدين، إضافة إلى تمثال "ربة الخصب" الذائع الصيت وهي تمسك بيدها وعاء يوحي بنبع المياه منه ويزين ثوبها الطويل رسوم أسماك محززة ترمز إلى المياه، ولوحة تمثل البطل الأسطوري "كلكامش" يسيطر بيديه على أسدين في جانبيه مما يدل على أهمية فن النحت في مملكة ماري، ويعد "نصب نارام سين" من روائع فن النحت الأكادي، وفيه يبدو الملك الأكادي على رأس جيشه ضد جماعات "اللولوبيين" Lullubi من جبال زاغروس وقد تساقط أعداؤه، ويزهو متحف اللوفر بتماثيل "ملك لكش" التي كان يقدم معظمها إلى الرب "نينجرسو" يمثل أحدها الملك "جوديا" جالساً وعلى ركبتيه صورة مخطط بناء معبد، مما جعل هذا التمثال يعرف باسم "جوديا المعمار"، وهناك تمثال آخر يمثل "جوديا" يمسك بيديه وعاء تتبع منه المياه.

المرأة في الفن:

وكان للمرأة نصيب من اهتمام فن النحت في الشرق، ومن أجمل التماثيل النسائية الشرقية تمثال نصفي يمثل "نينالا Ninalla" زوجة الملك "جوديا"، يغطي رأسها منديل، ويزين عنقها خمسة عقود، وتبدو ملابسها جميلة مطرزة.



تذوق المرأة التدمرية للحلي وتصفيف الشعر

ملوك خلدهم الفن:

وفي متحف اللوفر إناء فضي ثمين وجميل له قاعدة وتزينه صور محززة، يبدو بينها نسر ضخم باسطاً جناحيه الكبيرين، وكان الملك "آنتيمينا" قد أهداه إلى معبد الرب "نينجرسو"، وهناك وعاء من الحجر يزينه تنين وثعبانان متداخلان، ويعد "نصب حمورابي" من حجر البازلت من أهم روائع فن الشرق القديم، عليه نصوص "قوانين حمورابي" وفي أعلاه مشهد الملك حمورابي يتلقى شارات السلطة من رب العدل والنور "شمش"، وهناك تمثال رأس رب بلحية طويلة وبملامح إنسانية.

تماثيل كائنات خرافية وموضوعات مختلفة:

اهتم الفنان في الشرق القديم بإبداع تماثيل كائنات لها رأس إنسان وجسم أسد أو حصان، وهناك لوحة فنية حجرية تمثل "موسيقياً" جالساً على كرسيه ويعزف على آلته الموسيقية، وهناك نصب من النيرب يمثل "سادناً" أمام الرب الكبير الجالس مقابله.

تيجان الأعمدة:

وتفنن الفرس الأخمينيون في إبداع تيجان أعمدة من حجر الجير تمثل رؤوس ثيران، لتزيين عقر داريوس الأول في عبدان.

استخدام المعادن:

واستخدم الفنان في الشرق القديم معادن النحاس والبرونز والذهب والفضة في إبداع روائع النحت، وتخيل "روح الشر" بشكل كائن خرافي مجنح له ملامح قبيحة اسمه "بازوزو Pazuzu" فأبدع تمثالاً له من البرونز، وعثر في أورارتو على لوحة نذرية من البرونز تمثل رباً مجنحاً فوق حيوانه الرمزي وأمامه شخص متدثر برداء طويل، ويعد تمثال الملكة العيلامية "نابيراسي Napirasu" من النحاس وبالحجم الطبيعي من أهم تماثيل فن الشرق القديم، وفيه تبدو الملكة ضامة يدها فوق بطنها، وهو محفوظ في متحف اللوفر ووزنه 1750كغم، واهتم الفنان واعتنى بجمالية عروة الأواني المعدنية فجعلها بشكل حيوان مجنح، وأظهرت التنقيبات في أوغاريت صحناً ذهبياً يمثل مشهد صيد، يبدو الملك في عربته بيده قوسه ويطارد الحيوانات كالغزلان وغيرها، وعثر في موقع "بالاوات" في شمال العراق على صفائح معدنية للأبواب تمثل المشاهد المستوحاة من الحياة في بلاد

آشور وكل ما يتعلق بالمعسكر والحصار، كما عثر في "لورستان" الإيرانية على قطع معدنية ذات أشكال حيوانية وغيرها كانت تستخدم في معدات الخيول كالسرج وغيرها، وهناك لوحة معدنية تمثل الطقوس الدينية لأغراض طبية كطرد شيطان "فيروس" المرض، وهناك الأسلحة المختلفة والنقود الفارسية "داريك darique" التي تمثل فارساً وقوسه بيده، وهناك الأسلحة كالفؤوس وغيرها، و"وزنات" معدنية مكعبة الشكل، وجذع ملك ساساني من البرونز.

عمل المرأة:

أبدع فنان الشرق القديم روائع نحتية تمثل عمل المرأة اليومي، ولاسيما الغزل، تبدو المرأة جالسة وتمسك بيدها كتلة من الصوف تصنع منها الخيوط التي تلفها على عمود مغزلها وقد وقفت خلفها امرأة أخرى تتابع عملها، وتدل المنحوتات التدمرية النسائية على مدى تذوق المرأة للحلي بأنواعها، ومدى اهتمامها بتصفيف شعرها.

الروائع العاجية:

أما روائعه من العاج فقد عثر في أوغاريت على جزء من "عرش الملك" تزينه المشاهد المختلفة المستوحاة من الحياة في القصر الملكي، وعلى تمثال صغير من العاج يمثل "امرأة تعزف" على آلة العزف، و"مائدة عاجية" مزينة بالأسود والحيوانات الخرافية والعناصر الزخرفية المختلفة، وعثر في "أرسلان طاش Arslan Tash" في سوريا على لوحات عاجية صغيرة تمثل ولادة جوروس ورأس امرأة يطل من نافذة يرمز إلى الروح المطلة على عالم الأحياء.

فن التصوير:

وبعد ما كان الفنان في الشرق القديم يبدع صوره على الأواني الفخارية اتجه إلى إبداع روائعه الجدارية في القصور الملكية كقصر ماري الذي تزين جدرانه مشاهد تصوير تمثل الملك "زمري ليم" يتلقى شارات السلطة من الربة "عشتار"، ومشهد قطاف التمور من أشجار النخيل، ومشهد "ربة الخصب" تحمل بيدها وعاء تنبع منه المياه، وهناك مشهد "أضحية يمثل الملك بقامته الضخمة على رأس أشخاص يجرون ثوراً للأضحية، وقد دفعت الرسوم الجدارية في "معابد دورا أوروبوس" الباحثين إلى تسمية هذه المدينة باسم "بومبي الشرق".

جمالية الرموز:

ونجد في فن الشرق القديم الرموز المختلفة المنحوتة على أنصاب حجرية عرفت باسم "كودورو" تمثل رموز "آنو" رب السماء و"إنليل" رب الأرض، و"إيا" رب المياه، والهلال رمز رب القمر سين، ونجمة الصبح رمز الربة "عشتار"، والقرص المستدير رمز رب الشمس "شمش" وهناك رموز نرغال رب العالم تحت الأرضي... الخ.

الحيوانات والأزهار:

يوجد في فن الشرق القديم مشاهد الحيوانات المختلفة، إضافة إلى النباتات والورود والأزهار بأنواعها.

الحلي:

وأبدع فنان الشرق القديم أجمل الحلي من المعادن الثمينة، مثل حلية ذهبية لها شكل أحد الأرباب يتقدم إلى الأمام، وحلي ذهبية بأشكال حيوانية، وعثر في حمص على تمثال ربة الحظ والسعادة "تيكه" من الذهب، وإن كثرة الحلي الذهبية المكتشفة في سوريا تؤكد أهمية فن الصياغة في سوريا، فهناك الأساور والخواتم والمشابك والعقود والأطواق والخلاخل والعصبات، تفنن الفنان الصائغ في ترصيعها بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة، وتدل المشاهد على الوريقات الذهبية وغيرها على تقنيات الطَّرْق وغيره.

الفسيفساء:

وينسب ابتكار في الفسيفساء إلى "مملكة أوروك" في العراق، وذلك باستخدام أصابع طينية وغرسها في الجدران بأسلوب فني يبرز جمالية التكوينات والتشكيلات الفنية التي من شأنها أن تضفي الجمال على هذه الجدران، وتدل "بوابة عشتار" الموجودة في برلين ولوحة "عازفة" على القيثارة، ولوحات الفسيفساء الكثيرة المكتشفة في سوريا، على أهمية هذا الفن في الشرق وعلى مهارة صانعيها وذائقتهم الجمالية الرفيعة.

الزجاج:

وهناك روائع الزجاج مثل القمقم الزجاجي المكتشف في أوغاريت والذي يعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، والعقود والأطواق المؤلفة من الخرزات الزجاجية المختلفة الألوان والحجوم والأشكال والجدير بالذكر أن للخرزة قيمة "تميمة"، واهتم فنان الشرق القديم بفن الزخرفة التي استوحى عناصرها من عالم

الطبيعة والهندسة والأفلاك، واهتم أيضاً بالورود والأزهار والحدائق، وتعد "الحدائق المعلقة" في بابل إحدى عجائب العالم السبع[1].

الشعر : Poetry

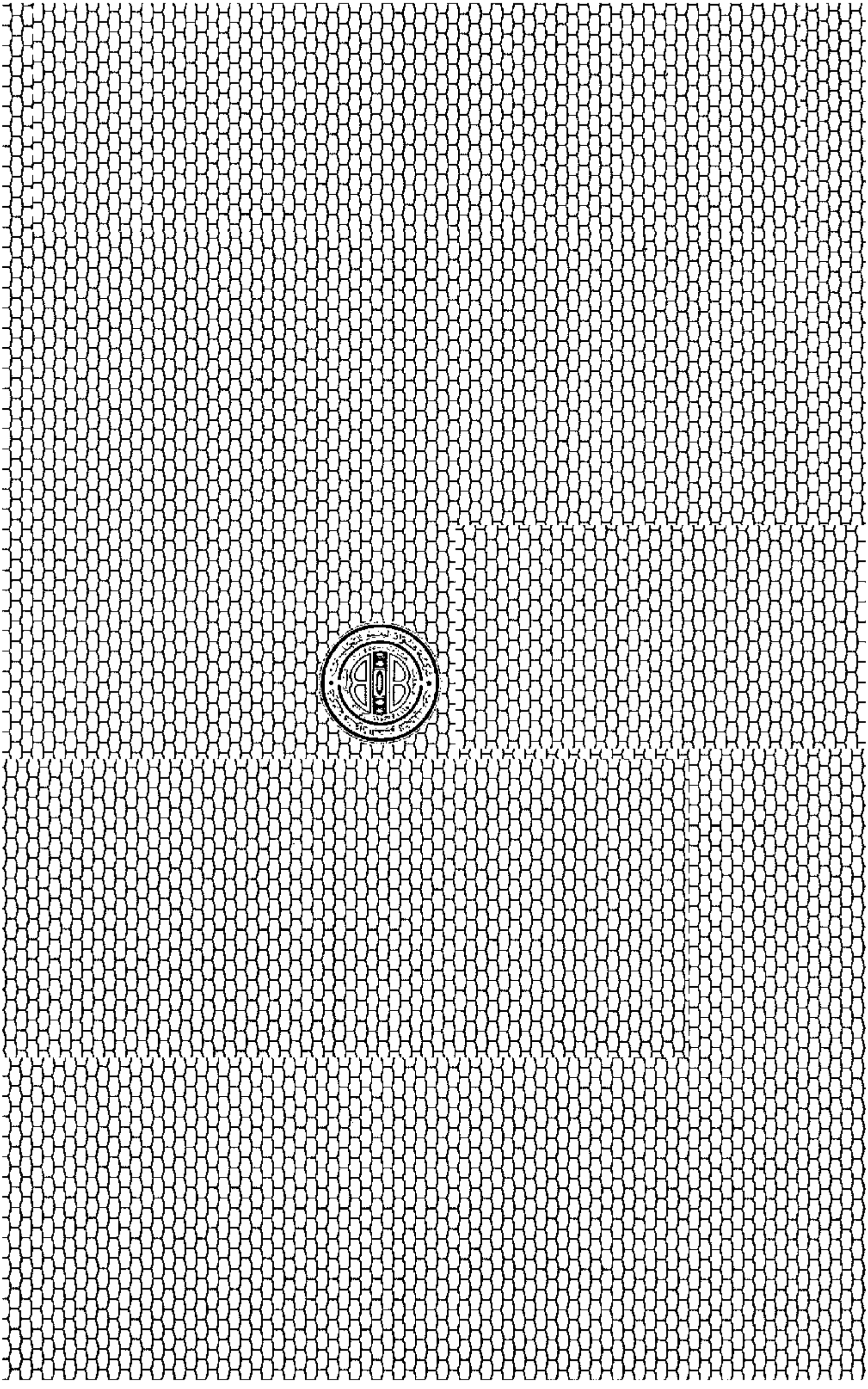
الشِّعرُ فنُّ العربية الأول، وأكثر فنون القول هيمنة على التاريخ الأدبي عند العرب، خصوصاً في عصورها الأولى، لسهولة حفظه وتداوله، وقد شاركته في الأهمية بعض الفنون الأدبية الأخرى كالخطابة، وبعد تطور الكتابة وانتشارها واتصال العرب بغيرهم، دخلت بقية الفنون الأدبية الأخرى، المتمثلة في النثر بأشكاله المختلفة لتساهم جنباً إلى جنب مع الشعر في تكوين تراث الأدب العربي.

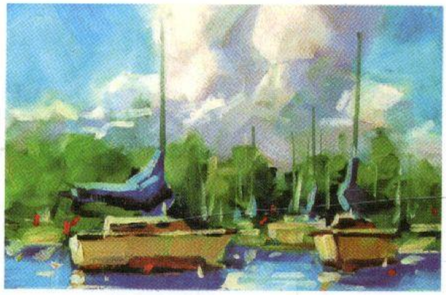
وتتراوح أغراض الشعر بين مديح وهجاء وفخر ورثاء وغزل ووصف واعتذار وتهنئة وتعزية، ثم أضيفت إلى ذلك موضوعات جديدة جاءت نتيجة تغير الحياة العربية مثل الزهد والمجون، بل تغيرت معالجة الموضوعات القديمة كما ظهر عند أبي نواس وغيره من شعراء العصر العباسي.

وعلى الرغم من هذا الحرص على شكل البيت الشعري، فإن تراث القصيدة العربية عرف من الأشكال ما سمي بالمسمَّطات والمخمَّسات والمربَّعات، كما عرفت الأندلس شكل الموشحة التي كانت خروجاً على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي.

وفي العصر الحديث، عرف الشعر ألواناً جديدة من الأشكال الشعرية، منها الشعر المُطلق أو المرسل الذي يتحرر من القافية الواحدة ويحتفظ بالإيقاع دون الوزن، وكذلك الشعر الحر، وهو الشعر الذي يلتزم وحدة التفعيلة دون البحر أي وحدة الإيقاع، وسُمّي بشعر التفعيلة، وأما اللون الذي لا يلتزم بوزن أو قافية فقد عرف بالشعر المنثور، وكما اختلف الشكل حديثاً اختلف المضمون كذلك، وتحولت التجارب الشعرية الحديثة إلى الدلالات الاجتماعية والنفسية والرمزية التي تكامل فيها الشكل والمضمون معاً.

(1) بشير زهدي، الموسوعة العربية، مصدر سابق، ص 651، (بتصرف).





معجم
مصطلحات الفنون

دار أسامة
للنشر والتوزيع
الأردن ـ عمان

هاتف: 00962 6 5658253 / 00962 6 5658252
فاكس: 00962 6 5658254 ص.ب: 141781
البريد الإلكتروني: darosama@orange.jo
الموقع الإلكتروني: www.darosama.net

نبلاء
ناشرون وموزعون
الأردن - عمان - العبدلي
تليفاكس: 0096265664085

ISBN: 978-9957-22-604-6
9 789957 226046